

(١)

النقد وترجمة النص المسرحي

دراسة في تأثير المنهج النقدي
على ترجمة المسرح العالمي

د. محمد مدني



النقد وترجمة النص المسرحى

دراسةٌ في تأثير المنهج النقدي على ترجمـةِ المسرح العالمي
جُهود "عبد القـادر القط" نموذجاً

الكتاب: **النقد وترجمة النص المسرحي**

"دراسةٌ في تأثير المنهج النقدي على ترجمةِ المسرح العالمي"

جُهود "عبد القادر القط" نموذجاً

المؤلف: د. محمد مدني

الناشر: دار الهدى للنشر والتوزيع

رقــم الإيداع: 16/13937

الترقيم الدولي: x - 2303 - 14 - 977



المنيا ـ 5 ميدان الساعة – ص ب 4 عمومي

ت 0123454568 – 086/377034

فاكس 086/356181

دار القبس للطباعة وفصل الألوان

ت: ٣٦٤٠٨٣٥ ـ ٣٦٨٥٦٢٨ ـ ٥٢٤٣٣١٤

النقد وترجمة النص المسرحي

"دراسةٌ في تأثير المنهج النقدي على ترجمـةِ المسرح العالمي"

جُهود "عبد القـادر القط" نموذجاً

د. محمد مدني

دار الهدى للنشر والتوزيع

" .. ولابد للترجمانِ من أن يكونَ بيانهُ في نفس الترجمةِ في وزنِ علمهِ في نفسِ المعرفةِ، وينبغي أن يكونَ أعلم الناس باللغةِ المنقولةِ والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية.."

الجاحظ / كتاب الحيوان 76/1

طرح على سبيل التقديم

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة كشف أحد الأبعاد الفاعلة وغير المعلنة للخطاب النقدي المعاصر، وذلك من خلال تنقيبها في بعض جوانب العلاقة القائمة بين حقلي النقد الأدبي والترجمة الأدبية. وقد تخيرت الدراسة العلاقة المفترض قيامها بين هذين الحقلين على الرغم من كونها علاقة متداخلة الوشائج ومربكة، إذ تتجاذبها أطراف عدة فنية ومنهجية ومعرفية، ودائما ما تتناثر أواصرها – بدرجات متباينة – بين الذاتية والموضوعية، فهي تدور في منطقة مظللة ومتنازع عليها من حيث الطبيعة والوظيفة، وربما تجاوزت ذلك إلى نطاق نوعية المجال وفعاليته؛ فالحقلان بوصفهما نشاطين إنسانيين يشتركان في المادة الأولية التي يتعاملان معها، وهي مادة الأدب، لكنهما يختلفان ظاهريا في شكل هذا التعامل. إلا أن هذا الاختلاف الظاهري لا ينفي قط الروابط المنهجية

التي كثيراً ما تجمع بين هذين النشاطين في بوتقة واحدة حاوية، لاسيما لو تحقق النشاطان عن طريق فاعل واحد بعينه.

وصدور هذين النشاطين المتشابكين – النقد الأدبي والترجمة الأدبية – عن فاعل واحد مع اختصاصهما بشكل أدبي واحد محدد، بكل ما يطرحه هذا الصدور من روابط ووشائج مباشرة وغير مباشرة، وكل ما قد يثيره من قضايا، هو الجانب الذي تعنى به هذه الدراسة إجرائياً.

وتقوم الدراسة في الأساس على طرح فرضية منطقية، تتلخص في ضرورة وجود علاقة جوهرية ذات روابط منهجية وموضوعية بين هذين النشاطين. ليس فقط بسبب مادة الأدب التي يتعامل معها الحقلان، ولكن بسبب طبيعة النظرية النقدية الحاكمة والمناهج المستخدمة في تعامل كل نشاط منهما مع هذه المادة كذلك.

وتفترض الدراسة ضرورة تحقق هذه العلاقة الجوهرية وتزايد الروابط المنهجية والموضوعية بين هذين النشاطين، لاسيما حين يصدران عن شخص واحد يلعب الدورين معا – دور الناقد ودور المترجم وبخاصة لو اقتصرا على شكل أدبي واحد كالشعر، أو القصة القصيرة، أو الرواية، أو المسرحية. والشكل الأخير (المسرحية) هو الشكل الذي تخيرته هذه الدراسة نموذجاً للتطبيق لأسباب موضوعية ومنهجية ستوضحها ثنايا الدراسة.

كما ارتضت الدراسة في إطارها التطبيقي جهود الدكتور "عبد القادر القط" في حقل الترجمة عن المسرح العالمي نموذجاً صالحاً للبحث ولاختبار مصداقية الفرضية التي تطرحها، متسائلة عبر الإطار التطبيقي عن طبيعة العلاقة القائمة بين هذه الجهود المبذولة في الترجمة عن المسرح العالمي والنظرية النقدية التي ينطلق منها الدكتور عبد القادر القط؟ أو الوشائج التي تربط هذه

الجهود بالمنهج النقدي الذي ارتضاه واستعان به القط في نقد هذا الفن؟ وهو المنهج الذي نتفق على تسميته بـ "منهج التفسير الحضاري".

وقد جاء اختيار جهود الدكتور عبد القادر القط في هذه الدراسة لأسباب موضوعية عدة ستوضحها الدراسة تفصيلياً في حينها لكننا يمكن أن نكثفها في ثلاث نقاط رئيسة هي:

أولاً: عدم تناول الدراسات المعنية بحقل الترجمة الأدبية أياً من جهود هذا الناقد المترجم من قبل، في حين احتفلت به بعض الدراسات الأدبية والنقدية على نحو ما سنرى، وإن غفلت هي الأخرى تماماً جهوده في مجال الترجمة كجانب متمم ومتداخل مع عموم مشروعه الثقافي، ومتأثر بنظريته النقدية أيما تأثر، بل ومؤثر فيها. ومن ثم فهذه الدراسة -بصرف النظر عن قيمة الريادة التي قد يعلق بخطوها الخطأ في بعض الأحيان- تحقق واحداً من أهم أهدافها الأولية حين تسهم بإلقاء الضوء المنهجي على هذه الجهود المنسية.

ثانياً: وفرة النماذج المسرحية العالمية التي قام "عبد القادر القط" بترجمتها إلى الثقافة العربية، مع تنوع هذه النماذج واختلافها الفني شكلاً وموضوعاً، وتباينها من ناحية المرحلة التاريخية التي قدمت فيها، مما يسمح للدراسة بأن تقوم باختبار الفرضية المطروحة للدرس عبر جهود هذا الناقد المترجم على أكثر من مستوى، ويمنحنا فرصة تحليل هذه النماذج في ضوء منهجه النقدي من أكثر من زاوية.

ثالثاً: وضوح المنهج النقدي الذي التزم به عبد القادر القط في مختلف كتاباته ودراساته، مع نقاء النظرية النقدية التي يعتمد عليها منذ بداياته الأولى وحتى الآن، مما يسمح لنا بالتعامل مع نظرية متكاملة ومنهج يتسم

بالثبات النسبي من ناحية، ومما يساعد دون شك في دعم وتأكيد النتائج التي سوف تتوصل لها الدراسة من ناحية أخرى.

واختيار جهود عبد القادر القط في الترجمة عن المسرح العالمي بوصفها نموذجاً نقياً لا ينفي إمكانية اختيار نماذج مشابهة أخرى كثيرة ومتعددة للتدليل على صدق الفرضية، مثل رشاد رشدي، ولويس عوض، ومحمد غنيمي هلال، وعلي الراعي، ومحمد عناني، وسمير سرحان، وفاروق عبد القادر..وغيرهم، مادامت النماذج المختارة لها نتاجها الملموس في كلا الحقلين، بالقدر الذي يسمح لنا باختبار تحقق العلاقة المنهجية القائمة بينهما، ومدى صحتها. وكلما توفرت المادة البحثية المثلة في جهود الترجمة مع وضوح المنهج النقدي المستخدم في نقد الشكل الأدبي محل الدراسة، كلما كانت النماذج أكثر صلاحية للتطبيق ؛ ذلك لأنها ستعطي فرصة لاختبار الفرض عن طريق أكبر عدد من المناهج النقدية المتباينة، ومن خلال أكثر من زاوية ومحور.

والحقيقة أن هذه الفرضية – على الرغم من عدم اهتمام الدراسات النقدية والدراسات المقارنة العربية والعالمية بها – لا تفترض شيئاً محالاً أو مُلغزاً؛ فإذا كان الناقد الأدبي ينطلق في تحليله للنصوص الأدبية من رؤية جمالية وموضوعية تفسر له معطيات النص الأدبي الذي يتعامل معه، وتمكنه من تحليل مكونات الخطاب فيه، وفقا للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فإن الترجمة الأدبية هي الأخرى نشاط فني ثقافي معرفي لا يبتعد كثيراً عن منظومة النقد، لاسيما حين يمارسها الناقد، وحين تنتمي نماذجها إلى الشكل الأدبي نفسه الذي يتعامل معه الناقد. فهي عندئذ لا تتم بمعزل عن مجموع مكونات الوعي الأدبي أو الذوق الفني للناقد، ولا تنفصل عن الرؤية النقدية التي يتبناها، والنظرية التي يؤسس عليها نقده.

ويفترض بالتالي أن الناقد المسرحي حينما يقدم على ترجمة نص مسرحي ما فإن ترجمته لهذا النص - بوصفها عملاً تحليلياً تركيبياً في وقت واحد - سوف تحمل بعضاً من ملامح رؤيته النقدية ووعيه الفني، أو على الأقل ستتأثر في جزء منها ببعض ملامح هذه الرؤية المنهجية، وبعض مكونات هذا الوعي. ربما يتجسد هذا التأثير الموضوعي والرباط المنهجي في اختيار الناقد المترجم لكاتب مسرحي ما دون غيره من الكتاب، وقد يتأتى في اختيار نص مسرحي محدد ذي طبيعة مميزة من حيث الشكل والبناء أو الفترة التاريخية التي صدر فيها، وقد يتجسد في طبيعة تفسيره الفني للنص عند ترجمته، أو في الاهتمام بأدوات الترجمة وجمالياتها، أو في المقدمة النقدية التي يقدم بها المترجم/ الناقد ترجمته لهذا النص أو ذاك، موضحاً المبررات الموضوعية لترجمة هذا النص، أو متحدثاً عن منهجه المتبع في الترجمة، ورؤيته النقدية للنص وقيمته، وتحليله النقدي للأبعاد الجمالية فيه..، وقد يتضح مثل هذا التأثير في النمط اللغوي الذي يتخيره المترجم لترجمة النص الأجنبي، أهو الفصحى أم العامية؟وعلاقة هذا النمط اللغوي بطبيعة النص من ناحية وبالرؤية النقدية التي يعتمدها المترجم ..إلخ.

إن الفروق المميزة لترجمة الناقد المسرحي عن غيره سوف تتضح بصورة أكثر بياناً حينما تجرى مقارنة بين أكثر من ترجمة لنص مسرحي واحد، لاسيما لو جاءت الترجمات الأخرى متنوعة في رؤية مترجميها وتباين مواقفهم ونظرياتهم ومناهجهم النقدية نحو فن المسرح، من حيث الطبيعة والوظيفة، كأن تصدر ترجمات مختلفة لـ" هاملت " وتكون كل ترجمة منها صادرة عن ناقد يختلف في المنهج النقدي أو الرؤية النقدية عن غيره من النقاد المترجمين للنص ذاته، في مقابل وجود ترجمة أخرى صدرت من قبل مترجم آخر لا صلة له بالنقد..، باختصار ستأتي ترجمة الناقد متميزة - إن لم

تكن مغايرة - بدرجات ونسب متفاوتة قياساً بترجمات المترجمين الآخرين، سواء أكانوا هؤلاء المترجمين من النقاد المختلفين عن هذا الناقد المترجم في النظرية النقدية وفي آليات المنهج النقدي الحاكم، أم كانوا من غير النقاد أصلاً.

هذا التميز، أو تلك المغايرة القائمة على النظرية النقدية، هي ما تحاول هذه الدراسة أن تبحث فيها عبر جهود الدكتور "عبد القادر القط" في ترجمة نصوص المسرح العالمي. لتؤكد عدم تناقض الرؤية العامة، وعدم انفصال جوهر التعامل مع المادة الفنية، وإن اختلفت آليات التعامل وأشكاله على المستوى الظاهري، ومن ثم تهتم خطوات هذه الدراسة بداية بالبحث عن العلاقات القائمة، أو المفترض قيامها، بين جهود الناقد في عينات النصوص المسرحية التي قدمها في حقل الترجمة، ومنهجه النقدي المستخدم في نقد هذا الفن. باعتبارهما نشاطين خاضعين لرؤية منسجمة ومتجانسة ومتكاملة ومترابطة، بل ومتكافئة التأثير في أحيان كثيرة.

ومن ثم تستبعد الدراسة - مؤقتاً - في تحليلاتها مجموع الأشكال الأدبية الأخرى التي قد يقوم بترجمتها الناقد نفسه، مادامت هذه الأشكال تخالف الشكل الفني - المسرحية - الذي تعتمده الدراسة وتقوم عليه. كما تستبعد كذلك ترجماته النقدية أو الفكرية عن دائرة التحليل. لا لخروج هذه الترجمات عن منظومة الرؤية العامة أو المنهج الرئيس المعتمد لدى ناقدنا الدكتور عبد القادر القط، بقدر ما هي رغبة من الباحث في إيجاد أكبر قدر من المشتركات الموضوعية والمنهجية، المفترض تمثلها في عينات الدراسة، حتى تصدق فرضية الدراسة، حيث إن صحة المقدمات يجب أن تؤدي إلى صحة النتائج.

وتعتمد الدراسة في مجمل ثنايا تحليليها على قسمين أساسيين هما

المفهوم والأنموذج، ويتضمن كل قسم منهما مجموعة من العناصر تتخذها الدراسة التالية محاوراً لها في العرض والتحليل، ويمكننا طرحهما باختصار على النحو التالي:

القسم الأول - المفهوم

وتدور محاور هذا القسم حول طبيعة الترجمة بوصفها نشاطا فنيا وثقافيا ومعرفيا متكاملا، فتعرج بمنظور سريع على تطور نشاط الترجمة والفكر الترجمي. لتفسر صراع الترجمة الأدبية بين الفن والعلم في ظل هذا التطور. ويتوقف القسم بشيء من التفصيل أمام الرأي الذي يرى في الترجمة الأدبية نوعا من الإبداع المطلق، ليحد قليلا من مغالاة هذا القول، الذي قد يجافي الحقيقة، ويطرح البديل المتمثل في العلاقة المنهجية المفترضة بين الترجمة الأدبية والنقد الأدبي. مع تحليل تفصيلي لتصورنا المنهجي لطبيعة هذه العلاقة.

ثم يستعرض القسم بشكل شبه تتابعي دور الترجمة الأدبية في تأسيس وتطوير فن المسرح في ثقافتنا العربية، وجهود النقاد/ المترجمين في هذا الدور، ليوضح أن هذه الجهود لم تصدر كلية من منطلق الإبداع المصنف في الدرجة الثانية من مستويات الإبداع! ، وإنما صدرت في أغلبها من منطلق التكامل بين أنشطة النقد الأدبي والتوجمة الأدبية، كما يوضح القسم أن جهود الترجمة الواعية الأمينة والراقية تمكنت من تحقيق التأسيس الفني والثقافي والمعرفي لهذا الفن في البيئة العربية، وطرحت نوعا من التقييم الجمالي له، وإن كان تقييما مغايرا للقواعد النقدية المباشرة. لكنه لا يفترق كثيرا - من حيث الجوهر - عن النقد. بل يمكننا أن نزعم قائلين: إن الترجمة على هذا النحو لاسيما حين تصدر عن ناقد أدبي بما يمتلك من قناعات ورؤى نقدية تعد أحد أشكال الخطاب النقدي المقصود، وإن أخذ هذا الخطاب شكلا فنيا. وليس هذا عجبا فالنقد

يستخرج قواعده وقوانينه من رحم الأعمال الفنية. ويختتم القسم بالوقوف على بعض أهم ملامح الدور النقدي الذي لعبته الترجمة في تأصيل وتطوير فن المسرح في ثقافتنا الحديثة والمعاصرة.

القسم الثاني - الأنموذج

ويدور هذا القسم في مجمله حول جهود عبد القادر القط في حقل الترجمة عن المسرح العالمي وتحليل هذه الجهود في ضوء منهج "التفسير الحضاري"، بوصفه المنهج النقدي الذي ارتضاه الدكتور القط لمعالجاته النقدية لفن المسرح. ويستعرض القسم أولا المسرحيات التي قام القط بترجمتها ليكشف عن تنوعها وغزارتها، موضحا مكانة هذا الجهد الرفيع في سياق جهوده الأكاديمية والنقدية والثقافية المختلفة، ومشيرا إلى تجاهل الدراسات السابقة لهذه الجهود، علي الرغم من أهميتها في تحقيق تكاملية المنظور النقدي للناقد وتناغمه.

ثم يتناول القسم بالتحليل طبيعة العلاقة الافتراضية القائمة بين هذا المنهج النقدي والنماذج المسرحية المترجمة، وأثر ذلك على رؤية القط للنصوص التي تخيرها لترجمة، ودلالة اختيار هذه النصوص تحديدا في ظل معطيات المنهج النقدي. ثم يعرض لمدى توافق المنهج الفني المستخدم في ترجمة النصوص المسرحية مع منهج التفسير الحضاري للأدب، ومدى تكاملهما وتكافؤهما، في إطار الجذور الفكرية والفنية والمعرفية التي تتأسس عليها الرؤية الرئيسة الحاكمة لهذه الجهود.

كما يناقش هذا القسم طبيعة المقدمات النقدية التي قدم بها القط بعض ترجمات هذه المسرحيات العالمية، وتصوره لنشاط الترجمة كما قدمه في بعض هذه المقدمات، ومدى اتساق هذا التصور مع المنهج النقدي الذي اتخذه

إطارا عاما لتحليل مثل هذه الأعمال.وناقش عيوب أن تأتي ترجمة ما لنص مسرحي بدون تقديم نقدي يناقش ما يحفل به النص من موضوعات وما يفجره من قضايا.

ثم يعرج القسم على بعض المعارك الأدبية والنقدية التي خاضها القط حول نشاط الترجمة عن المسرح العالمي في الثقافة العربية، ويناقش ضرورة التزام القائمين بمثل هذا النشاط بأصول وقواعد الترجمة الأدبية، وكيفية تفسير أو إعادة صياغة العمل المسرحي المترجم في الثقافة المنقول إليها، بما لا يتعارض وطبيعة العمل الدرامي، وأهمية أن تصدر الترجمة العربية للأعمال الدرامية العالمية - سواء أكانت كلاسيكية تراثية أم معاصرة - عن (منهج ترجمة) لا يتعارض وطبيعة هذا الفن ولا وظيفته. وتتوقف الدراسة بالتفصيل أمام واحد من أهم النماذج المترجمة عن المسرح العالمي بما أثاره هذا النموذج من جدل واسع النطاق بين النقاد/ المترجمين حول منهج الترجمة المتبع، وانعكاس الخلل القائم في هذا المنهج على شكل ومحتوى الترجمة. وقد كان اهتمام الدراسة من وراء وقوفها أمام هذا النموذج بخاصة هو توضيح موقف الدكتور القط من هذا المنهج، والآثار الناجمة بسببه على النص المترجم.

وأخيرا تعرج الدراسة على قضية النمط اللغوي الذي ارتضاه القط لترجمة النص المسرحي، وهو اللغة الفصحى، وتناقش أسباب اختياره للفصحى للنصوص المترجمة على الرغم من إجازته التأليف المسرحي بالعامية، ودفاعه المنهجي الجاد عن قدرات العامية وفنيتها، كما تتوقف أمام علاقة هذا الاختيار الفني من ناحية وذاك الدفاع المنهجي من ناحية أخرى بالنظرية النقدية والمنهج النقدي الذين يحكمان عموم رؤيته للفن المسرحي وجهوده في ترجمة هذا الفن.

لقد حرصت الدراسة -على الرغم من طبيعة الموضوع الوعرة وغير الممهدة- أن تطرح رؤيتها من واقع النصوص النقدية ومن قراءتها وتحليلها للنصوص المسرحية المترجمة، وأن تظهر العلاقة القائمة بينهما وإن كانت غير معلنة، كما حاذرت الدراسة ألا تسقط في الهوة الماثلة في بعض أشكال الخطاب النقدي المعاصر، تلك الهوة التي تغذيها الرؤى الجزئية الضيقة أحيانا، وتعبر عنها اللغة الغامضة التي قد تزيد الخطابين الأدبي والنقدي غموضا على المتلقي.

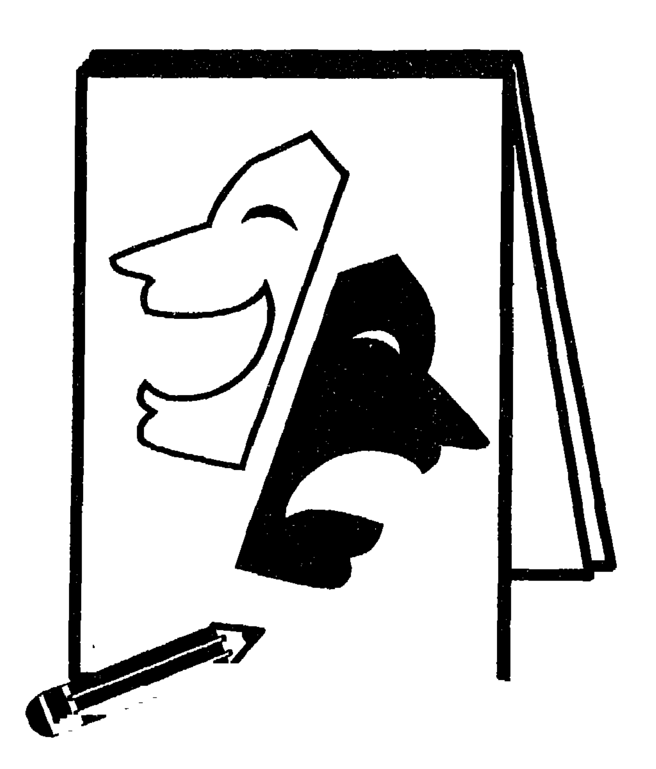
ولم تخف الدراسة في مقابل ذلك هدفها الرئيسي والعام ألا وهو مشروعية تحقيق – أو الطموح في تحقيق – قدر أكبر من الموضوعية والمنهجية في إشكالية التعامل النقدي مع النص الأدبي. تلك الموضوعية والمنهجية التي قد لا تتحقق – أو تتأكد – أحيانا إلا بتوسيع مجال الرؤية النقدية لتشمل بعض الجزئيات غير المعلنة في شكل الخطاب النقدي، أو في بعض جنبات تطبيقه غير المألوفة، والمتمثلة في هذه الدراسة في علاقة الخطاب النقدي لناقد ما بجهوده في حقل الترجمة الأدبية، والأثر القائم والمتبادل بينهما. حتى يتثنى لنا القدرة على الأخذ بهذه المنهجية في ظل تباين أو تشابك أدوات التعامل بين النقد والترجمة.

وبعد، فإنني أتوجه بالشكر للدكتور عبد القادر القط على سعة صدره معي، وحسن تقبله لمتطلبات البحث من حوارات أو استفسارات، وعلى ما أمد الدراسة به من بعض المصادر غير المتاحة .وإني آمل أن تحقق هذه الدراسة ما كتبت من أجله، وأن تلبي ما قد يرجى منها، بوصفها محاولة نقدية أولية تسعى لسبر منطقة جديدة في أرض الدراسات النقدية الشاسعة، التي لم نتعرف على كل ملامحها بعد.

محمد مدني

واحة الخارجة 31 ديسمبر 1997م





المفهوم

1/1

الترجمة نشاط ثقافي معرفي، ظهر مع حاجة الإنسان إلى البحث عن وسيلة يحقق بها التفاهم بين اللغات الإنسانية المختلفة. ثم ما لبث أن تطور هذا النشاط الإنساني، وأسس له شكلاً منهجياً، عبر تاريخ الحضارات المختلفة، لكي يحقق التبادل الفكري والثقافي والعلمي بين الأمم المتباينة.

وقد لعبت الترجمة دوراً مؤثراً في التبادل الحضاري في التاريخ القديم، ما بين الحضارات الفرعونية والبابلية والآشورية والفينيقية، ثم ساهمت في نقل كثير من إنجازات هذه الحضارات إلى الحضارة اليونانية، مما ساعد على تطوير كثير من العلوم التي تأسست عليها حضارة الإغريق، وهي الحضارة التي أصبحت منبعاً لتطور الفلسفة والفكر والعلوم على امتداد فترة زمنية طويلة، حتى استقى منها العرب - بواسطة الترجمة أيضا - كثيراً من الأصول العلمية والفكرية ليعودوا بالثقل الحضاري مرة أخرى إلى الشرق، وليقيموا حضارتهم الزاهرة التي أضاءت الطريق أمام تطور الحضارة الأوربية فيما بعد[1].

---

(1) لمزيد من التفاصيل حول تطور حركة الترجمة والفكر الترجمي عبر الحضارات راجع: فوزي عطية محمد: علم الترجمة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ت، ص27-56.

ولا شك أن كثـيراً مـن المـترجمين الذيـن قـاموا بـهذا الـدور الحضـاري حرصوا قـدر الإمكـان علـى أن تـأتي جـهودهم في هـذا الحقـل واضحـة صادقـة، ومنضبطة ومتمـيزة، علـى المستويين التعبـيري (الفـني والجمـالي)، والموضوعـي (المادة المعلوماتية التي تقدمها الترجمة). وإن لم ينشغل أغلبهم في ظل جـهودهم التطبيقية بأن يعلنوا عن تفاصيل منهجهم في الترجمـة، ولا عـن القواعـد الفنيـة والمنهجية التـي التزموا بها[2]. بينما لعب بعض النقاد والمفكرين وكذلك المؤرخين في بعض هذه الحضـارات - لاسـيما في فـترات الازدهـار- دوراً في تطويـر الفكـر الترجمي، وتوجيه جهود الترجمة، بمـا قدمـوه مـن آراء في توصيفـها، وتقنـين ضوابطها، وتنظيم خصائصها، والحديث عن مشكلاتها[3].

---

(2) تعد قواعد شيشرون (106-43 ق.م) - الكـاتب والمـترجم والخطيـب الروماني - من الناحية التاريخيـة أول المعالجـات النظريـة المدونـة للترجمة من قبل أحد المترجمين، وتصنف هذه القواعد كأول المحـاولات المكتملة التي وصلت إلينا من مترجم حـول تقنيـن الأسـس اللغويـة والجمالية المعمول بها في حقل الترجمة. للمزيد راجع: المرجع السـابق ص30-32.

(3) شهدت مراحل الازدهار الثقافي والمعرفي في مختلف الحضارات جـدلا واسع النطاق حول نشاط الترجمة، وأهم مشكلاتها الفنية والمنهجية. وفي الحضارة العربية - رغم عدم اهتمام النقاد والمفكرين والمترجمين أنفسهم بالحديث عن مشكلات الترجمة قياساً بما ورد في الحضارة الغربيـة - تقف آراء الجاحظ في كتابه (الحيوان)، ومعها آراء السيرافي التي وردت في مناظرته مع المترجم متي بن يونس تلك المناظرة التي ذكرهـا أبـو حيان التوحيدي في (المقابسات) وكذلك ما ورد في المقابسة (63) عـن الترجمة غير المباشرة وضررها، بالإضافة إلى شروح وتعليقات الصلاح الصفدي، وبعض إشارات ابن خلدون في المقدمة، تقـف هـذه الآراء، وغيرها من الآراء المتناثرة في بطون الكتب، دليلاً وشاهداً على فهم واع لمشكلات الترجمة، وتمثل في جوهرها اتجاهاً مبكـراً وفعـالاً ضمـن الاتجاهات النظرية لدراسة الترجمة.

ولا اختلاف على أن التطور الذي لحق بنشاط الترجمة كما وكيفاً – عبر هذا التاريخ الممتد – كان مرتبطاً بتطور المجتمعات، وطبيعة الفكر الحضاري السائد فيها. كما أنه تطور فرضه هذا الاتساع المتنامي لمجالات استخدام الترجمة، مثلما فرضته عوامل ازدهار المعرفة الإنسانية ذاتها، وسعيها الدؤوب إلى وضع قواعد وشروط وقوانين ومعايير للترجمة، التي تحقق لها مختلف أشكال المبادلات المعرفية، حتى تأتي في صورتها التعبيرية الصحيحة والمرجوة (الأمينة الجميلة).

وقد ساعد على هذا التطور في العصر الحديث ذلك الارتباط المبكر لدراسات الترجمة والفكر الترجمي باللسانيات وعلم اللغة الحديث، وما حققه هذا العلم من تطور ودقة منهجية، ونتائج علمية، بما جعله يبتعد خطوات عن جدل المنهج القائم في العلوم الإنسانية. ولا عجب من هذا الارتباط لأن اللغة هي الأداة الرئيسة للترجمة، فضلاً عن أن الترجمة في أحد تصنيفاتها نوع من أنواع السلوك اللغوي، لذا فقد خضعت الترجمة للدرس العلمي المنظم، بوصفها ظاهرة علمية لها قوانينها وضوابطها.

وقد تعاظم هذا السعي المنهجي إلى حد أضحت معه الترجمة علماً من العلوم شبه المتنازع عليها، ما بين العلوم الإنسانية والعلوم التجريبية المعملية، التي تضع قوانينها وقواعدها إثر عمليات معقدة من التجريب والتحليل، ووفق مناهج وبرامج علمية وتقنية محددة.

ومع التطور العلمي والتكنولوجي المذهل الذي شهدته الإنسانية في الآونة الأخيرة، وتغلل هذا التطور في كثير من العلوم بغرض دراسة ظواهرها وخصائصها، والوقوف على علاقاتها الداخلية المتبادلة وضوابطها، وخضوع كثير من أنواع المعرفة الإنسانية للتنظير والتنظيم المنهجي، مع هذا كله صار الحديث

عن الترجمة بكل أنواعها مقروناً بالنظريات والمناهج[4]. بل وصل الأمر في أغلب الأحيان – وبخاصة لدى بعض الدول المتقدمة تكنولوجياً – إلى ظهور كثير من محاولات (ميكنة الترجمة) و(برمجة الترجمة) بما فيها الترجمة الأدبية! وقد تصاعدت مثل هذه المحاولات في ظل ثورة الإلكترونيات، لاسيما بعدما ارتبطت بعض أنواع الترجمة بكثير من الوسائل التكنولوجية المعاصرة[5].

في إطار هذا التطور العلمي والازدهار المعرفي سعت كثير من العلوم والدراسات المعاصرة إلى البحث في الترجمة، ليس فقط على أساس أنها عملية تحويلية **Transformational**، أو عملية لغوية تتلخص أهم نواحيها الإجرائية في كيفية إحلال مادة نص بلغة ما بدلاً من مادة نص بلغة أخرى، على

(4) لمزيد من المعلومات. حول تطور نشاط الترجمة وتحولها من الإطار الفني إلى الإطار العلمي راجع: يوجين أ. نايدا: نحو علم الترجمة، ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، بغداد 1976م، المقدمة ص7 وما بعدها.
- Theodore Savory: The Art of Translation , Jonathen Cape , 1968. pp 12-29 .
- Susan Bassnett - McGuire: Translation Studies, Methuen, London/ New York, 1980. pp 9-12 .

(5) مع تقدم الوسائل التكنولوجية وازدهارها، واقتحامها لكثير من الميادين والمجالات في الآونة الأخيرة، ارتبطت بها بعض أنواع وأشكال الترجمة، وبخاصة الترجمة الفورية والترجمة الشفوية، وكثيراً ما تستعين المحافل والمؤتمرات الدولية بهذه الوسائل لترجمة الكلمات والبيانات التي تلقيها الوفود المشتركة بها بلغات مختلفة، كما سعت بعض أنظمة وشركات الحاسب الآلي إلى تخزين القواميس الناطقة بلغات مختلفة على الاسطوانات الممغنطة، وعلى ذاكرة هذه الأجهزة بما ييسر للباحثين الكشف عن الكلمات في لغات مختلفة في آن واحد ..إن ثورة الكومبيوتر ستؤثر على مجال الترجمة الأدبية، وقد وصل الأمر إلى تغذية بعض الأجهزة بأعمال شكسبير مترجمة بلغات مختلفة..

أساس التطابق، بل صار البحث في نشاط الترجمة يناقش عشرات الأبعاد والجوانب النظرية والتطبيقية، بتفريعاتها وقضاياها، وعلاقاتها المختلفة والمتشابكة إلى حد التعقيد(6). وسريعاً ما تفاعلت كثير من هذه الدراسات وما قدمته من نظريات في الترجمة مع العلوم المختلفة، وتداخلت مناهجها مع غيرها من هذه المعارف والعلوم مثل علم اللغة، والدراسات الأدبية والنقدية، والدراسات المقارنة، ودراسات الثقافة والحضارة، ومع علمي الاجتماع والنفس اللغويين، وأخيراً مع علوم الاتصالات التي أطلت علينا في الآونة الأخيرة ..(7)

---

(6) تكاثرت الدراسات المعنية بعملية الترجمة، فقامت دراسات حول ما يختص بأنواع الترجمة مثل الترجمة الأدبية، والترجمة العلمية، والترجمة الدينية، وما يتبع هذه الأنواع من أقسام، وتفريعات، وفروق وما تحويه من قضايا كثيرة متشعبة . وقامت دراسات أخرى حول ما يختص بفعل الترجمة ذاته أو عملية الترجمة ذاتها، سواء أكانت الترجمة تحريرية أم شفوية، حرفية أم مطلقة، والفروق بينهما، وما يحدث خلال كل نوع من إجراءات، وطرق معالجة النص المنقول عنه أثناء هذه العملية، وتأثير عامل اللغة، كما نشأت دراسات تناقش دور المعاجم اللغوية في هذه المعالجات، وكيفية تطوير المعاجم وتنقيحها، فضلاً عن ظهور المعاجم المتخصصة بلغات مختلفة. وهناك دراسات اشتغلت بما يختص بنتاج عملية الترجمة حيث النصوص المترجمة، وتاريخها، وقيمتها، بالإضافة إلى الدراسات التي اهتمت بدور المترجم وثقافته ووعيه، وقدراته المعرفية والفكرية وعلاقته بالنشاط الترجمي ..إلخ.

(7) بالطبع ليست هذه قائمة تحصر كل أشكال دراسات الترجمة، وأنواعها، أو توجهاتها، ومناهجها، وهي لا تذكر كل أنواع المعارف والعلوم التي تداخلت فيها ومعها ظاهرة الترجمة، بل هي مجرد ذكر لبعض النماذج التي تمكننا من الاستدلال والبرهنة على تفرع حقل الترجمة، وتوغل نظرياته في مختلف المعارف الإنسانية. ويكفي أن ندلل على ذلك التفرع والتوغل بنموذج الأدب المقارن أو الدراسات الأدبية المقارنة، لندرك كيف تحولت الترجمة من مجرد أداة من أدوات نقل النصوص الأدبية، إلى تمركزها كوسيط من الوسائط الرئيسة للأدب المقارن وأحد أهم سبل=

في ظل تسيد هذا التفاعل المعرفي، ومع سيطرة التفكير العلمي على كافة مناهج البحث خضع الفكر الترجمي للقواعد المنهجية، وظهرت ملامح سيطرة القياس العلمي على أغلب أنشطة الترجمة التطبيقية، وظهرت النزعة نحو منهجية الترجمة التطبيقية[8]. وصارت مستويات ترجمة النصوص تتباين - مثلها مثل البحث العلمي تماماً - ما بين ترجمات جيدة وترجمات رديئة، أو دون المستوى. ومن ثم لم تعد الشروط التقليدية المألوفة لعمل المترجم وصحة الترجمة تكفي وحدها للحكم العلمي على دقة الترجمة، أو مدى صلاحيتها.

مع هذا التنظير المتنامي والتأصيل المنهجي المتنوع، وسيطرة القياس العلمي المستمر على سبل المعرفة، وفي ظل الحتمية التكنولوجية **Technological Determinism**، وهيمنة النظم الإلكترونية على علوم الاتصال كاد الحديث عن "فن الترجمة" يتحول إلى "علم الترجمة".

= تحقيق المبادلات الأدبية، ثم تحولها إلى عنصر من عناصر المقارنة، إلى أن صارت موضوعة من الموضوعات الجوهرية في الأدب المقارن والدراسات المقارنة، بكل ما تحمله - الترجمة - من غصون منهجية وموضوعية متشابكة مع العلوم الأخرى القديمة والحديثة، مثل نموذجي علم اللغة وعلوم الاتصال ...

(8) تدرك الدراسة الفروق النوعية القائمة في حركة التطور العلمي بين جهود منهجة الترجمة التطبيقية، والحديث النظري عنها، أو الفكر الترجمي وتطوره، ولكنها تجمع بينهما هنا في إطار الحديث العام عن طبيعة التطور المعرفي والعلمي الذي لحق بهما سوياً تحت مسمى علم الترجمة.

1/2

لكن خضوع الترجمة – من حيث إطارها العام – لهذا التنظيم العلمي ولهذه المنهجية، ومع علاقاتها المتشابكة بكل هذه المناهج والعلوم والدراسات، واغترافها من ثورة التكنولوجيا والمعلوماتية، أو تورطها فيها، كل هذا لم يحسم كثيراً من مشكلاتها النوعية والجوهرية بعد، ولم يقدم حلولاً مرضية لكثير من قضايا الترجمة لاسيما القضايا المتعلقة بالرسالتين الجمالية والثقافية، لدى واحدة من أهم أنواع الترجمة ألا وهى الترجمة الأدبية(9)؛ فعلى الرغم مما تحقق لحقل الترجمة بعامة من انضباط منهجي، وما توفر للفكر الترجمي من قواعد

(9) على الرغم مما تحقق للترجمة من نظريات ومناهج متطورة تحاول تطبيق التكنيك التحويلي المتبع في دراسة اللسانيات، أو التحليل السيميوطيقي، أو البنيوي ..وغير ذلك من مناهج ونظريات تحاول إرساء قواعد واضحة لعملية الترجمة علي أسس الدراسات اللغوية واللسانية المتقدمة، تلك الدراسات التي وجدت في الترجمة بعض القضايا التي تهمها، علي الرغم من كل هذه الجهود الطيبة المعنية بحرفية الترجمة، تظل كثير من مشكلات الترجمة وبخاصة الترجمة الأدبية معلقة منهجيا، وبخاصة المشكلات المتعلقة بالرسالة الجمالية، والوظائف الفنية والثقافية للترجمة. حول المشكلات التي تواجه المترجم إزاء ترجمة النص الأدبي بأشكاله المختلفة من مسرح وقصة وشعر، راجع: سامية أسعد: ترجمة النص الأدبي، ص19-35.

قواعد وأسس علميــة، وعلـى الرغـم ممـا أستن للترجمـة التطبيقيـة مـن ضوابـط وقوانين – تدرس في الجامعات والمعاهد المتخصصة – صار يمكن بواسطتها الحكم على صحتها ودقتها، والحكم على مدى تطابق الأسلوب، أو تطابق المضمـون قـدر المستطاع، على الرغم من كل هذه المعايير التي تسعى لتحقيق الموضوعية والحيـدة العلمية، وتحاول البعد قدر المستطاع عن النظـرة الذاتيـة، فـإن الجـدل المنـهجي مازال دائراً حول طبيعة الترجمـة ووظائفـها، وأفضـل سبل تنفيذهـا[10]، وزاد الجدل بصورة جلية حول الترجمة الأدبية تحديداً، والرسالة الفنيـة والجماليـة التي يجب أن يقدمها هذا النوع من الترجمة، ومدى مطابقتـها بـالنص الأصلـي. ومازالت هناك قطيعة ما بين علم الترجمة بمناهجه النظرية، والواقع التطبيقـي للترجمـة الأدبيـة بأبعادهـا الجماليـة والثقافيـة والحضاريـة، نظـراً لاختـلاف الترجمة الأدبية عن الترجمة البرجماتية[11].

فلا أحد منا يمكنه حتى الآن أن يدعي بطريقة نهائية وجازمة أن هـذه القصيدة أو تلك المسرحية أو الرواية قـد ترجمـت بـالصورة الـتي تحقـق التطـابق

---

(10) لا أدل على هذا الجدل مما ذكره الناقد الإنجليزي "جورج ستاينر" حول أوجه الترجمة، وكثرة الحديث عنها، وعلو الجدل حولها، مع قلة الأفكـار الأصيلة راجع:

George Steiner: After Babel, London, Oxford University Press, 1975. pp238- 239.

(11) ما نقصده بالترجمة البرجماتية هو هذا النوع من الترجمة الذي يقــوم بترجمة نصوص العلوم التجريبية أو العلمية، كالطب والهندسة وعلــوم الدواء والصيدلة والكيمياء ..حيث يعمل هذا النوع من الترجمة على نقـل المعلومات فقط، وتوصيل رسالة محددة خاليــة مــن الفــن أو البلاغــة والمجاز اللغوي. وفي هذا النوع من الترجمة تتراجع الاعتبارات الجمالية أمام الرغبة في مزيد من الوضوح والدقة المتناهية في التعبير.. لمزيــد من الفروق بين الترجمة الأدبية والترجمة البرجماتية راجع: سامية أسعد، المرجع السابق، ص17.

التام بين النصين (الأصلي والمُترجم) حتى يصيرا نصاً واحداً شكلاً ومضموناً، مثلما يمكن أن يحدث في النصوص العلمية. ومازلنا نفتقد كثيراً من المعايير العلمية والموضوعية الواضحة والثابتة - بجوار تسيد الأحكام الذاتية التذوقية - للحكم على جودة الترجمة الأدبية. ومازالت هذه النوعية من الترجمة بما تطرحه من قضايا تطبيقية كثيرة لم نجد لها حلاً بعد تؤجل خضوعها التام والنهائي للعلمية، وإن لم تنف قبولها - من حيث المبدأ - المنهجية والموضوعية.

لقد أكدت كثير من تجارب الترجمة الأدبية استحالة خضوع هذا النوع من الترجمة للقياس العلمي بكل ما يتصف به العلم من تقنيات جامدة، ومن خطوات تجريبية محددة يمكن محاكاتها في أي مكان وزمان، لنحصل بها على النتيجة نفسها دون أدنى تغيير. كما أكدت هذه التجارب استحالة عدم الاكتراث بالأبعاد الشخصية، أو إهمال الأخذ بالرؤى الذاتية والفروق الفردية التي تتجسد في شق العناصر الفنية للترجمة كالمهارات اللغوية والذهنية. كما أكدت خطأ عدم الاهتمام بالقدرات والملكات الخاصة مثل درجة الوعي والحساسية الأدبية، في حكمنا على النصوص المترجمة. لأن مثل هذه الفروق الفردية بما تحمله من قدرات ومواهب شخصية أمور فارقة وشديدة التأثير في إجراءات وشكل الترجمة الأدبية.

لكن هذا لا يعني أبداً أن تبتعد الترجمة الأدبية عن القواعد المنهجية الأولية، ولا أن تتخلى عن المعايير الرئيسة التي تحفظ لها موضوعيتها. ولا يعني وجود ذلك الجانب الذاتي في الترجمة ألا تستفيد جهودها من المعطيات المنهجية المتاحة لها، ولا النظريات العلمية المتوافقة معها قدر الإمكان، بل أن الحاجة ذهبت إلى عكس ذلك، بشرط ألا تغرق في العلمية فتفقد إحدى أهم خصائصها الفنية، ومن ثم تفقد إحدى وظائفها الجوهرية.

ولا شك أن طبيعـة مـادة (الأدب) بمـا لهـا مـن مواصفـات وخصــائص مميزة، هي السبب الأول والمباشر لرفـض الترجمـة الأدبيـة هـذا الخضـوع التـام للعلمية[12]، فهذه المادة بطبيعتها الخاصة والمميزة هي التي تمنح الأدب جوهره الفني، ومن ثم وجب على نظريات الترجمة ذات الصبغة العلمية أن تتعـامل مـع طبيعـة هـذه المـادة وفـق شـروطها ومميزاتـها، لا أن تُخضع هـذه المــادة قـهراً للنظريات والقواعد. ولعل هذا ما يدفع كثـير مـن البـاحثين إلى اعتبـار الترجمـة الأدبية نوعاً من الإبداع الأدبي، ولو صنـف هـذا الإبـداع – مـن بـاب المغـايرة – تحت قائمة إبداع من "الدرجة الثانية"!. وفي ظني أن هذا السبب هو نفسه الـذي قد يدفع بعض المتشددين إلى النظر للترجمـة الأدبيـة علـى أنـها في نهايـة الأمـر عملية (خيانـة)[13]، وأن المترجم مهما تأدبت ترجمته، وارتقت إلى مستوى فني رفيع، فإنه يظل خائناً للنص الأدبي الأصلي.

والحديثُ عن الترجمة بوصفها عملية إبداعية – إذا اسـتبعدنا بـالطبع فكرة إنها عملية خيانة، ولو كانت خيانة خلاّقة – حديثٌ فيه شيء من المبالغـة أحياناً لدور المترجم، بقدر ما فيه كذلك نوع من الإجحاف لدور المؤلـف الأصلـي.

---

(12) يتشابه هذا الموقف مع موقف منهجية النقـد الأدبـي ومـدى علاقتـه واستفادته بالعلوم التجريبية أو الطبيعية، وهذا ما سبق أن تناولنـــاه فـي دراسة أخرى للمزيد راجع: محمد مدني: الخطاب النقدي المعـاصر، دار أنوس للطباعة والنشر والتوزيع، المنيــا، 1997م، ص4 –41. وكذلــك راجع محمد مدني: منهجية النقد أم علميتـــه؟! مجلــة كليــة الدراســات العربية، المجلد الثالث، العدد الثالث يناير1998م، ص431 –457.

(13) ترتبط الترجمة – على المستوى الفني – بالخيانة الأدبية، وربما يعــود هذا الارتباط إلى أصـــول المثـــل الإيطـــالي الشـــهير (أيـــها المـــترجم أيها الخائن) وما في المثل مـــن بلاغـــة الجنـــاس بيـــن كلمتـــي (مـــترجم Traduttore) و(خائن Tradittore).. للمزيد راجع: شكري عياد: في البـدء كانت الكلمة، كتاب الهلال، القاهرة، مارس1987م، ص160– 163.

وربما نال المترجم بعض الإجحاف من جراء توصيف الدور الذي يلعبه عبر الترجمة، حيث إن دور المترجم على المستوى الإبداعي – مع اعترافنا واحترامنا الكاملين بقيمة هذا الدور في حد ذاته – لا يمكن أن يتساوى تماماً ودور المبدع؛ إن أفضل ما يمكن أن يقوم به المترجم من الناحية الإبداعية في فعل الترجمة ليس إلا عملية (صياغة لغوية جديدة ومتقنة لنص أدبي) عن أصل أدبي آخر، سابق الوجود في لغة أخرى وثقافة مغايرة. ومع الاعتراف بتباين مستويات جودة هذه الصياغة وفقاً لقدرات المترجم اللغوية والفنية، ودرجة وعيه، وملكاته اللغوية والتخيلية، فلا أظن أن المترجم عند ترجمته لأي نص أدبي سابق الوجود يمكن أن يصبح مبدعاً (خالقاً) لهذا النص، مثلما أبدعه مؤلفه الأصلي.

وعلى الرغم من تسيد فكرة أن الترجمة الأدبية هي شكل من أشكال الإبداع الأدبي، ولو كان من الدرجة الثانية! وبرغم إيمان كثير من المنظرين بهذه الفكرة، فإنها فكرة لا تنفك أن تثير بعض القلق المنهجي، لأن هذا النوع من الإبداع لم يأت خالصاً من بنات أفكار المترجم، وإن كان الأخير قد يعاني أحياناً في صياغته للنص موضع الترجمة معاناة أكبر من معاناة الكاتب الأصلي.

وقد سعى بعض المترجمين الشعراء إلى محاولة التنظير لهذا النوع من الترجمة الإبداعية، لاسيما ترجمة الشعر، ووضع بعض الشروط الفنية الحاكمة لهذه الترجمة بوصفها إبداعاً مثيلاً أو مقابلاً؛ فصنف بعضهم المراحل التي تمر بها الصياغة الفنية لهذا النوع من الإبداع، وبالغ في عدد هذه المراحل[14]،

---

(14) مثل ما فعله "روبرت بلاي" في مقالته عن المراحل الثماني للترجمة الأدبية، لاسيما ترجمة الشعر، راجع:

Robert Bly: The Eight Stages of Translation , Boston , Rowan Tree press, 1983.

وكذلك ما فعله أندريه لوفيفر في دراسته حول ترجمة الشعر حيث حلل سبع طرائق أتبعت في ترجمة قصيدة واحدة مبيناً مزايا كل ترجمة=

واشترط بعضهم ضرورة تحقق أو وجود ما يسمى ب "الكفاءة الشعرية Poetic Competence". لكن كل هذه المحاولات – على الرغم من وجاهتها – لا تعطي كل ذي حق حقه، وتظل الفكرة تحمل قدراً من المبالغة في إضفاء الصفة الفنية – التي لا نستطيع أن نستبعدها تماماً – على جهد المترجم، ولكن على حساب الجانب الموضوعي، كما تظل الفكرة تحمل قدراً من الإجحاف الفني في حق المؤلف الأصلي. وفي الوقت ذاته يحرم المؤمنون بهذه الفكرة المترجمَ من حقيقة الجهد المنهجي المنظم الذي يبذله في هذا النوع من الترجمة، بوضع هذا الجهد في إطار ترتيبي، وتصنيف شكلي يسمى "إبداع من الدرجة الثانية"، وهو إطار لا يعبر عن طبيعة الجهد المعرفي المبذول وقيمته، ولا ينصفه حق الإنصاف.

ولا تعتبر الترجمة إبداعاً خالصاً مهما كانت قيمتها، بل قد يكون في هذا التوصيف درجة من الغبن، وإغماض لحقيقة الجهد المبذول على مستويات أخرى لا تتفق والإبداع الخالص، وأغلبها متصل بالنشاط الفكري المنظم والممنهج في عملية الترجمة، ذلك النشاط الذي يبدأ من أول عملية الاختيار، وينضج مع الوعي المنهجي عند تفسير النص، ويكتمل مع الصياغة النهائية للترجمة. فضلاً عما تتطلبه صنعة الترجمة من قدرات لغوية وثقافية ومعرفية مغايرة قد لا تتوفر للمبدع الأصلي، وهو غير مطالب بها مثل المترجم.

إن الفروق الفنية بين جهد المؤلف بوصفه المبدع الحقيقي للنص الأدبي

=ومواطن الضعف فيها:
Andre Lefever: Translating Poetry; Seven Strategies and a Blue Print
وقد اطلعت على تفاصيل هاتين المقالتين بالعربية من خلال دراسة: صالح جواد الطعمة: الشعر العربي المترجم إلى الإنجليزية، مقدمة وببليوجرافية. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى 1993م، ص3-6.

وبين جهد المترجم حيث تحويل هذا النص من لغة لأخرى أمر مسلم به، وإن استخدما سوياً فعل (الكتابة) على المستوى الظاهري؛ حيث إن الترجمة في كل أحوالها تقوم على هدف رئيسي ومحدد هو تحويل شفرة لغوية Verbal Code سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة إلى شفرة لغوية أخرى، ويشترط هذا التحويل ضرورة توصيل المعنى بوضوح أولاً بوصفه الهدف المرجعي لأي ترجمة. ولكن في الترجمة الأدبية يجب أن تتساوى قيمة المعنى وتتوحد مع جماليات الشكل والبناء الفني، مثلها في ذلك مثل العمل الأدبي الأصلي نفسه حيث لا شكل بلا مضمون، ولا مضمون بدون شكل، من هنا تنشأ مشكلة تباين قدرات المترجمين على الاحتفال بمجموع العناصر الفنية والجمالية القائمة في النص، وحسن توصيلها إلى السياق الثقافي الجديد بصورة متكاملة، تبعاً لدرجة تواصل المترجم مع المؤلف، ووعيه بأبعاد النص، فمن درجة التواصل والوعي تنبع قدرة ترجمته ليس فقط على تحويل الشفرة اللغوية للنص الأدبي، من سياق لغوي إلى سياق آخر جديد، ولكن تحويل الشفرة الفنية بكل مستوياتها كذلك.

ومع صعوبة – إن لم يكن استحالة – مثل هذا النوع من التحويل يحرص المترجم أولاً على سلامة المعني ووضوحه، بوصفه الفيصل الأول لسلامة الترجمة. بينما مهمة المؤلف الأصلي في عملية الإبداع مغايرة لذلك تماماً. ومن ثم تظل الترجمة – مهما بلغ شأنها الأدبي– عملية تحويل لشفرة لغوية في الأصل، ثم يتدرج هذا التحويل، وتتباين مستوياته تبعاً لقدرات المترجم ووعيه الفني.

وفق هذا التصور تصبح الترجمة الأدبية نشاطاً ذهنياً يحتاج إلى درجة أقل نسبياً من الخيال الفني الذي يتطلبه الإبداع، فهي في الأصل نشاط مشروط

بمستوى التمكن اللغوي من الأنظمة اللغوية المختلفة المستخدمة في عملية التحويل، ولكنها في الوقت ذاته تتطلب درجة أعلى من المعرفة والوعي المنهج. كما أنها تحتاج - نظراً لنوعيتها الخاصة - إلى درجة عالية من التذوق الفني، واللياقة اللغوية التي تتجاوز القاموس اللغوي، كما أنها تحتاج إلى قدر كبير من الوعي الفني والنقدي، ولكنها لا تحتاج كل خصائص وقدرات ملكة الكتابة الإبداعية الخالقة التي يشترط وجودها لدى المبدع، بقدر ما تحتاج إلى قدرات أخرى من الوعي الثقافي، والرؤية النقدية، والدربة والمران مع التدريب اللغوي المستمر على كيفية التعامل مع فعاليات اللغة الفنية بمستوياتها المختلفة عند الترجمة، وبخاصة ترجمة فن الدراما الذي تتباين فيه مستويات اللغة وفق الشخصيات.

وبجوار الأمانة الأدبية، والوعي المنهجي، وحسن الاختيار الموضوعي لتحقيق الرسالة المعرفية، ولإحداث الوظيفة الحضارية، يأتي التأثير الجمالي بوصفه أحد العوامل المهمة والفعالة في الترجمة لكنه أبداً لن يكون العامل التأثيري الأول مثلما هو في عملية الإبداع الأولى للنص.

إن عمل المترجم عبر كل الخطوات الإجرائية التي يتبعها أثناء قيامه بترجمة نص أدبي ما هو عمل منهجي في المقام الأول، وعلى الرغم مما قد يعتري هذا العمل من مشكلات فنية بالغة الصعوبة فعلينا أن نقيمه على أنه عمل مختلف تماماً عن الإبداع الفني للنص (الإبداع الأول). أما إذا رحنا نصر على أن الترجمة إبداع من الدرجة الثانية، فعلينا أن ندرك أن الإبداع الأول (الحر) غير مقيد بمحاذاة أو محاكاة أو مماثلة أو تطابق نص أدبي آخر في لغة أخرى، وإن فعل ذلك سقط عنه فعل الإبداع، وخرج عن دائرة الخلق إلى دائرة التقليد أو الاقتباس وغير ذلك من صفات، ربما كان منها السرقة الأدبية. حيث إن الإبداع

الأدبي نشاط يتطلب درجة عالية من الموهبة والتلقائية بجوار الشروط الفنية الأخرى المطلوبة لخلق وتشكيل نص فني لم يكتب من قبل. بينما الترجمة الأدبية هي محاولة لغوية لإعادة صناعة هذا النص، أو تحويله من سياقه الأصلي إلى سياق لغوي وثقافي مغاير في صورة صحيحة أمينة ومطابقة ومنهجية، عن طريق التفسير والتحليل ثم إعادة التركيب. وهي محاولة يمكن أن تتكرر عشرات المرات للنص ذاته، وقد تقترب أو تبتعد في كل مرة عن النص الأصلي بدرجات مختلفة لكنها لن تكون أبداً النص نفسه، وإن لم تستغن هذه العملية بالطبع عن الحس الفني، وإن لم تستبعد الوعي الأدبي لحل المشكلات الجمالية التي حتما ستواجه المترجم في ثنايا الترجمة، لكنها لن تكون عملية إبداعية تامة ومستقلة ومكتملة، ومتساوية تماماً مع كتابة النص الأصلي، أو منفصلة عنه.

وقد يخرج المترجم عن نسق النص الأصلي - لأسباب مختلفة وعوامل متباينة عدة لا يسع الموضع لمناقشتها - فتظهر في هذه الحالة آثار شخصيته ووعيه وثقافته على النص المُترجَم أكثر مما يتوقع، وقد يتهم عندئذ بالخيانة وإن كانت خيانة خلاقة. وقد يجنح المترجم أو يشط في رؤيته للنص وفي تفسيره له، وقد يُكسب النص المترجَم مدلولاً مغايراً لم يفطن إليه الكاتب الأصلي، وقد يمنح المترجمُ النص قيمة فنية لم تكن مدركة من قبل، وقد يحقق المترجم للنص الذي يترجمه شهرة لم يحققها النص الأصلي في لغته قبل الترجمة، لكنه مع كل هذه الاحتمالات لن يكون مبدعاً خالصاً لمجرد قيامه بترجمة نص أدبي، بقدر ما سيكون صانعاً لما يمكن تسميته نقدياً بـ (النص الموازي أو حواشي النص Paratext).

وربما صنع المترجم في ترجمته الأدبية حالة متميزة وخصوصية من

التناص Intertextuality[15]، وهو في ذلك كله يقترب بدرجة ما من الناقد الأدبي، ويبتعد بقدر هذه الدرجة عن الأديب، وإن لم يفقد الحس الفني.

إن الترجمة الأدبية (قراءة) ذات أبعاد فنية ونقدية موجهة من قبل المترجم للنص الأدبي المراد ترجمته، ثم هي (تفسير)[16]، خاص لهذا النص في ضوء اللغة التي ولد في كنفها المترجم، ودرج على التفكير والإحساس بها، وهي

(15) على الرغم من الجدل النقدي الذي يثيره مصطلح التناص Intertextuality، وكثرة المفاهيم التي يسعى النقاد لوضعها لضبط هذا المصطلح، إلا أن الحديث عنه وعن العلاقات التناصية القائمة بين النصوص لن ينتهي، فمن المعروف أن أغلب حالات الترجمة الأدبية قد تخلق نوعاً من (التناص الجبري) بين النص المترجم (المتناصIntertext) الذي ستقع عليه بالضرورة آثار نصوص أخرى عند ترجمته، وبعض النصوص الموجودة في تراث النظام الأدبي واللغوي الجديد "المترجم إليه"، لأن المترجم سيكون أسير لغته وثقافته الأصلية التي ينقل لها هذا النص، ولأن التقاليد والأعراف الأدبية سوف تملي على المترجم حينما يحول الشفرة الأدبية الأجنبية إلى مثيلها أو مطابقها أو بديلها في لغته أن يستعين بمعطيات الشفرة الأدبية المعروفة لديه في هذه اللغة. وقد تتباين درجات التناص وفرص ظهورها على النص المترجم من أول البحث عن المقابل اللغوي مروراً ببعض ملامح وأصداء من التضمين أو بعض الصور المألوفة والتعبيرات الأدبية المعتادة، ووصولاً إلى درجات متطورة من التناص ولكن ما نقصده بالتناص هنا في الترجمة الأدبية هو تلك العلاقة التي يخلقها النص الأدبي مع نفسه في حالة الترجمة باعتباره نصاً جديداً قد يتلقاه القارئ وفي مخيلته النص الأصلي أو صورة له.

(16) نتفق هنا مع ما ذهب إليه د. محمد عناني من توضيح لمفهوم (التفسير) في الترجمة الأدبية، والعلاقات اللغوية والتراثية والفنية والثقافية المتعددة المرتبطة بهذه الخطوة في الترجمة. للمزيد راجع: محمد عناني: الترجمة الأدبية والأدب المقارن، قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي، ص391–406. وهي الدراسة نفسها التي سبق له أن نشرها في كتابه الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، 1997م، ص 217 – 249.

لغة لا تنفصل عن الأدب الذي قرأه والثقافة التي هي أسلوب حياته. والترجمة الأدبية بعد ذلك (إعادة صياغة) أو صياغة جديدة لهذا النص، وهي صياغة مرتبطة بهذه القراءة، وتأتي على إضاءة منها.

الترجمة الأدبية إذن عملية منهجية لإعادة إنتاج نص أدبي في لغة غير اللغة الأصلية للنص، ولذلك تتعدد الترجمات للنص الواحد، وهذا أمر مشروع، ولكننا لا نملك أن ندعي أن كل هذه الترجمات – مع تباين مستوياتها – عمليات إبداع خالصة ومتجددة لنص أدبي هو في الحقيقة سابق الوجود بقوة حدوث الفعل! بل من الطبيعي أن تختلف قراءات المترجمين للنص الأدبي، ويختلف (تفسيره) ثم طرق (صياغته) باختلاف قرائه من المترجمين، وباختلاف الأزمنة التي ترجموا فيها، وباختلاف الأيديولوجيات والرؤى، والنظريات النقدية، والدوافع الكامنة وراء عملية الترجمة، مثلما تختلف درجات تلقي النص الأدبي لدى مجموع القراء العاديين.

إلا أن هذا التصور لا ينفي إمكانية تحقق الشق الإبداعي لبعض الأعمال الأدبية المترجمة، ولكن هذه حالة استثنائية لا تقع إلا تحت شروط معقدة، ولا تتحقق إلا مع توافر عدة عناصر مركبة، تبدأ أول هذه الشروط بضرورة تحقق الانسجام الفني التام، والتلاحم التخيلي – ليس مجرد التواصل فقط – بين كل من المترجم وعالم المؤلف الذي تشكل من خلاله النص، وتمكن المترجم بقدراته اللغوية والفنية من اللغتين القائمتين في إجراءات الترجمة، ووعيه بأبعاد هاتين اللغتين اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً وحضارياً، ومعايشته للنص الأصلي كأنه هو خالقه، وتوافق موضوع النص ومعطياته بين الثقافتين، أو قدرة المترجم على خلق هذه الحالة من التوافق في ترجمته، بحيث لا نشعر بـ "عثرات الترجمة" أو بآثارها اللغوية على النص المترجم. كما يشترط أن

تمنح ترجمــة النـص الأدبـي في البيئــة الجديـدة صـورة إبداعيــة تضـاهي النـص الأصلي، بما يصعب على المترجمين الآخرين في هذه البيئة أن يقتربوا من التفكير في محاولة تكرار الترجمة. بل إن الطموح المرجو من مثل هـذه الترجمـة – لكـي ندعـي أنـها جـهد إبداعـي – هـو أن تعطـي النـص المترجم صورة تبـدو أكـثر فنية وجمالاً مـن النـص الأصلـي. عندئـذ يمكـن أن تكـون هـذه الترجمـة مبدعـة وخلاّقة، وإن كانت ستظل صورة لاحقة لنص أدبي سـابق الوجـود، لكنـها كـأي فعل ثقافي تستدعي كافة الفعاليات الثقافية المتاحة والممكنة.

في ضوء كل ما تقدم من تحليل لن نستطيع أن ندعي أن جهود الترجمـة الأدبية – على الرغم مما تحقق للترجمة مـن نظـم علميـة – تنـدرج كليـة تحـت الإطار التخصصي الصارم للعلم [17]، وإن تماست معه أحياناً أو استعانت ببعـض ملامحه العامة، مادامت لم – وربمـا لـن – تنتمـي لـه بكـل قوانينـه الموضوعيـة

(17) يحدد الدكتور محمد عناني في تصنيفه المنهجي موقع علـــم الترجمـــة الأدبية قائلاً: "يقع علم الترجمة الحديث بصفة عامة على تخوم علوم اللغة والفلسفة وعلم النفس والاجتماع، وتقع علوم الترجمة الأدبية على تخوم هـــذه العلوم جميعاً مع علوم الفنون الســـمعية والبصريـــة، والدراســـات الثقافيـــة والفكرية، التي تعتبر في مجملها من روافد علم السياســـة الحديـــث.." وهـــو يربط في هذا التصنيف بين الترجمة الأدبية والأدب المقارن من حيث بعـض مشكلات الدرس. راجع: محمد عناني: المرجع نفسه ص5 – 8 ثـــم ص217 – 247. وإنني لا أعترض على علمية هذا التصنيف، ولكننـــي أراه أكـــثر عمومية وشمولية، لاسيما في إطار علاقة الترجمة بالعلوم الأخـــرى، ولا يمنح (علم الترجمة أو فن الترجمة) خصوصية، أما في إطـــار ربطـــها بالأدب المقارن – من حيث المشكلات المنهجية – فقد يضيـــق الإطـــار المنهجي الذي يمكن أن تتحرك فيه الترجمة الأدبية رغم صلتها الوثيقـــة بالأدب المقارن. ومن ثم فإنني أزعم أن مناقشـــة مشـــكلات العلاقـــات المنهجية الرابطة بين كل من الترجمة الأدبية، وعلم اللغـــة التطبيقـــي، والنقد الأدبي الحديث والمعاصر، والأدب المقارن، قد تعطي نتائج أكـــثر تماسكاً وإيجابية. فالنقد الأدبي هو محور هذه العلاقات وجوهرها.

الصارمة والجافة. وفي الوقت ذاته لا أظن أن الترجمة الأدبية تنتمي انتماءاً تاماً للإبداع الأدبي الحر، وإن استعانت بالمعايير الجمالية أو الأسس الفنية ليتحقق لها النجاح، وإن تمكنت بعض محاولات الترجمة من اللحاق بركب الفن. فهي لا تتطلب هذه الدرجة العالية من الخيال الذي يتطلبه الإبداع، وتظل جهود الترجمة الأدبية في مراوحتها تتأرجح بين الفن والعلم، وإن شئنا تصنيفها؛ فهي جهود ثقافية معرفية لها قوانينها وقواعدها، ولها مبادئها التي تسعى بها إلى مرتبة العلم الدقيق، لكنها أقرب في طبيعتها إلى العلوم الإنسانية، حيث إنها تحمل من سماتها بقدر ما تعاني من مشكلاتها.

وأرجو ألا أكون مجافياً للحقيقية حينما أزعم أن المشتركات الموضوعية والعلاقات المنهجية القائمة بين مجالي الترجمة الأدبية والنقد الأدبي أكثر من الاختلافات، قياساً بغيرهما من مجالات العلوم الإنسانية الأخرى. أو حينما أزعم أن الفلسفة الحاكمة للمجالين تكاد تكون فلسفة واحدة، فإذا كان الناقد الأدبي ينطلق في تحليله للنصوص الأدبية من رؤية جمالية وموضوعية، تفسر له معطيات النص الأدبي الذي يتعامل معه، وتمكنه من تحليل مكونات الخطاب فيه، وفقا للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وإذا كان الخطاب النقدي لا يحرم من روح الإبداع، إن لم يكن ينظر إليه أحياناً كمجال من مجالات الخطاب الأدبي المتخصصة، ينطلق من مصادرة أساسية تتصور نوعاً من التلاحم والتفاعل بين عملية النقد وإبداعيته[18]، فإن الترجمة الأدبية هي الأخرى نشاط فني ثقافي معرفي لا يبتعد كثيراً عن منظومة النقد، وكثيراً ما يقوم المترجم ببعض المهام الإجرائية النقدية تجاه النص الذي سيترجمه، بل إن الرؤى المنهجية بين

(18) حول هذا التصور راجع: صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى 1996م، ص7 -8.

الترجمة الأدبية والنقد الأدبي تكـاد تتشـابه لاسيما حـين يقـوم النـاقد بمهمـة المترجم، ويقدم على ترجمـة عمـل أدبـي ينتمـي إلى الشكل الأدبـي نفسـه الـذي يتعامل معه كناقد. عندئذ لا يمكن أن تتـم عمليـة الترجمـة بمعـزل عـن مجمـوع مكونات الوعي الأدبي أو الذوق الفني لهذا الناقد، ولا تنفصل عن الرؤية النقديـة التي يتبناها.

إن طبيعة الترجمة الأدبية في كثير من مراحلها التحضيرية والتنفيذية أقرب ما تكون إلى طبيعة النقد الأدبي؛ فهي أولاً اختيار مقصود ومـدروس لنـص أدبي له نفوذه الجمالي والموضوعي، وهو بالطبع أسبق وجـوداً في عـالم الأدب عـن ترجمته، ومن ثم تصبح الترجمـة قـراءة واعيـة ومنهجيـة لهـذا النـص، لأنـها تحدد موضوعها وأبعـاده كمـا تحـدد طريقـة معالجتـه. والترجمـة - ثانيـاً - في إحدى مراحلها تفسير فني لهذا النص، مثلها في ذلـك مثـل النقـد الأدبـي، ممـا يستوجب على المترجم أن يتأمل النص ويدرسه دراسة منهجية من حيـث المبنـى والمعنى، ويقلبه على كافة المستويات ومختلف الزوايا، قبل الشروع في ترجمته، كما أن الترجمة - ثالثاً - تتطلب كثيراً من أعمال المراجعة والتمحيص للتأكد من صحتـها ودقتـها، شـأنها في ذلـك شـأن أي دراسـة نقديـة. وإذا كـانت الترجمـة الأدبية إعادة إنتاج للنص الأدبي ليطرح مرة ثانية على المتلقي، فإنها - رابعاً - تعتمـد علـى عمليـات كـالتحليل والـتركيب في إعـادة إنتـاج هـذا النـص، وهـي العمليات نفسها المستخدمة في مجال النقد الأدبي، مع تشـابه في بعـض الأدوات. والترجمة تعتمد على جانب غير هين من المهارات الفرديـة والتـذوق الشـخصي، مع استنادها على درجـة مـن الوعـي الذهـني والقـدرات المعرفيـة، لكـي يتمكـن المترجم من النفاذ لروح النص وجوهره، لا الوقوف على البناء الخارجي فقط.

كما أن الترجمة الأدبيـة تعـبر في النهايـة عـن رؤيـة المـترجم الذاتيـة

ومسئوليته نحو هذا النص. لكنها في مقابل ذلك عملية محكمة يجب ألا تغرق في الذاتية، بل يجب أن تكون لها موضوعيتها ومنهجيتها المميزة لها، والحافظة لجوهرها الفني والجمالي، ولوظيفتها الثقافية والمعرفية، مثلها في ذلك مثل النقد الأدبي تماماً.

وإذا كان الناقد يمكنه القيام بأعمال الترجمة الأدبية عن اللغات المختلفة التي يجيدها، بما يتناسب وقناعاته الفنية والنقدية، فإن المترجم في المقابل قد يلعب في كثير من الأحيان دور الناقد الأدبي تجاه النصوص التي يعكف على ترجمتها، فكلاهما – المترجم والناقد – وسيط موضوعي بين النص والقارئ، وكلاهما له أدواته المنهجية التي يمكن اختبارها موضوعياً، ولن يتحقق لأي منهما النجاح لو اختلت وظائف هذه الأدوات تجاه النص الأدبي.

ولا عجب إذن حينما تقوم الترجمة الأدبية ببعض أهم الوظائف المنهجية التي يقوم بها النقد الأدبي تجاه التيارات والمذاهب والأجناس الأدبية، من تجديد وتطوير للقائم، أو إزاحة للقديم، أو إنشاء وتأسيس للجديد.

وغالباً ما تكون الترجمة مفتاحاً لدراسة أدب ما دراسة نقدية، وتفسيره، أو معالجته نقدياً، ولا عجب إذن من أن تأتي ترجمة النصوص الأدبية مسبوقة أو مذيلة بدراسة نقدية حول النص المترجم، فكلاهما – الترجمة والدراسة النقدية – وجهان متكاملان لعملة واحدة [19].

---

(19) لمزيد من التفاصيل حول الترجمة الأدبية ودورها النقدي نحو مادة الأدب، وطبيعة وظائفها النقدية في الأنظمة الأدبية، راجع العدد المخصص لهذا الموضوع من مجلة (المقارنة الجديدة).

New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies. Number 1, summer 1986. (Literary Translation and Literary System).

وبخاصة المقالات التالية: =

وقد لعبت الترجمة الأدبية هذا الدور النقدي تجاه الأنظمة الأدبية في مختلف الآداب العالمية، وعبر مختلف العصور. ولعل النظرة المتأملة إلى المشهد الأدبي العربي المعاصر ورصد ما طرأ على أشكاله القديمة مثل الشعر من تطوير وتجديد[20]، أو ما استحدث من أجناس أدبية جديدة وفدت إلينا عبر جهود الترجمة مثل "المسرح"، وما حمله هذا الفن لدينا من مؤثرات غربية عند نشأته، وعبر مراحل تطوره[21]،لعل النظرة الموضوعية المتأنية لهذه الظواهر – وغيرها من الظواهر الفنية التي يحفل بها المشهد الأدبي المعاصر – تؤكد لنا طبيعة المهمة التنموية الموجهة التي تكفلت بها حركة الترجمة نحو الأجناس الأدبية المختلفة. بقدر ما تؤكد الدور النقدي الإيجابي الذي لعبته الترجمة في حياتنا الأدبية ونظمها، وفي فكرنا الأدبي بعامة. كما تؤكد لنا طبيعة الروابط الموضوعية

= - Maria Tymoczko: Translation as a Force for Literary Revolution in the Twelfth-Century Shift from Epic to Romance. PP 7-22.
- Theo Hermans: Literary translation: The Birth of Concept. PP28-40
- Raymond Van Den Broeck: Generic Shifts in Translated Literary Texts. PP104-108.
- Edward Blodgett: Translation as a Key to Canadian Literature. p.93.

(20) من الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة راجع على سبيل الذكر لا الحصر: حلمي بدير الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية 1991م. لطيفة الزيات: حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية، رسالة بكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة.

(21) تناولت كثير من الدراسات هذه الظاهرة، راجع لمزيد من التحليلات الفنية للنماذج المسرحية التي تؤكد هذه الظاهرة: حسن محسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة 1979م. وسوف نتوقف أمام تاريخ حركة الترجمة عن المسرح العالمي في مصر بالتفصيل في محور لاحق.

القائمة – والتي يمكن اختبارها – ما بين الترجمة الأدبية والنقد الأدبي في المشهد ذاته.

إن العلاقات المنهجية المشتركة والأطر والروابط الموضوعية القائمة بين الترجمة الأدبية والنقد الأدبي – في ظني – أقوى من التدليل عليهما، فكلاهما نشاط إنساني معني بطريقة مباشرة بمادة واحدة (الأدب)، وكلاهما نشاط مرتبط بالفكرThought، والفعاليات الفكرية والفنية السائدة في المجتمع، وبالأيديولوجيا Ideology، بمعنى أن الناقد حينما يقدم على تناول عمل أدبي ما بالنقد والتحليل، فإنه يقوم بهذه العملية في إطار يتسم بالوعي والموضوعية، وسوف يعبر اختياره للنص المنقود، وللمنهج النقدي المستخدم في العملية النقدية عن موقف منهجي، وعن رؤية حضارية ما تستهدفان تأكيد الحوار الثقافي والجمالي بين المتلقي والنص. وكذلك سنجد المترجم حينما يقدم على ترجمة نص أدبي ما، فإنه يقوم بهذه العملية في إطار يتسم بالموضوعية ذاتها، وسوف ينم اختياره للنص الأدبي الذي سيقوم بترجمته – وكذلك طريقته في الترجمة – عن موقف منهجي ورؤية حضارية واعية، هدفهما تحقيق الحوار الجمالي والثقافي والمعرفي بين الأمم والحضارات المختلفة عن طريق نتاجها الأدبي.

حقيقة أن النشاطين يحملان في ثناياهما بعداً فنياً أو إبداعياً بنسب قد تتفاوت درجاتها، لكنها لن تكون إبداعاً مطلقاً، وهما يدوران بوصفهما مجالين متخصصين في فلك الإبداع الأدبي وفعالياته، ويسعيان إلى تفسير النص الأدبي – بصرف النظر عن لغته – وإعادة تقديمه للقاري عبر وسائط خاصة، ويهدفان إلى النهوض بمستوى المتلقي، وبقدرته على التعامل مع مختلف ثمار النشاط الأدبي، لكنهما في مقابل ذلك يجب أن يستمدا صلاحياتهما الثقافية وتميزهما المعرفي من منهجية معلومة ومتفق عليها، ويمكن مراجعتها في أي

لحظة، على ضوء النتائج التي يتوصلان لها ويطرحانها.

انطلاقاً من هذا المنظور أزعم أننا يجب ألا ننظر أو نتعامل مع الترجمة الأدبية باعتبارها مجرد تقنية لغوية جامدة تستهدف نقل نص من لغـة إلى لغـة أخرى، أو مجرد طاقة فنية أو شحنة إبداعية يسعى المترجم إلى تفريغها في نـص سابق التأليف، بقدر ما يجب أن ننظر لها بوصفها نشاطاً ثقافياً ومعرفياً مركباً، وأنـها ترتبـط منـهجياً بالشـكل الأدبـي الـذي تقدمـه، وترتبـط نتيجـة لدورهـا الحضاري التنويري بالمرحلة التاريخية الـتي تصـدر عنـها وبفعالياتـها وآثارهـا على البيئة المستقبلة. كما أنها بجوار ذلك تصدر عن وعي فني ومنهج نقدي لابد وأن يتوفرا للمترجم الجاد، وأن يلتزم بهما، وإن لم يعلن عنهما، وإنمـا تكشـف عنهما نوعية النص المترجم، وحيثيات اختياره، وطريقة ترجمتــه، والرسـالة الـتي يسـعى لتقديمـها.. وبـهذا المنظـور يجـب أن نفـرق بوعينـا النقــدي بـين المترجمين خائني اللغة والأدب، وبين المترجمين صائدي اللآلئ.



1/3

بما أن الترجمة الأدبية نشاط ثقافي ومعرفي له دوره الحضاري في الأساس، وبما أنها عملية منظمة وواعية ومنهجية، لها تأثيرها النقدي على النظم الأدبية القائمة في البيئات التي تستقبلها، فهي إذن عملية تستوجب أن يكون المترجم على وعي غير قليل بنظرية الأدب طبيعة ووظيفة وتاريخاً، وأن تحكم اختياراته في الترجمة مجموعة من المقاييس والمعايير الموضوعية المتناغمة مع الرؤى الذاتية أيضا .

كما أنها عملية تستوجب أن يكون المترجم عالما بأسرار الشكل الأدبي الذي يترجم عنه، وملماً بالتفاصيل الفنية في بناء العمل الذي يعكف على ترجمته، ودارساً لعلاقاته الفنية والموضوعية القائمة سواء أكانت ممثلة في شكل وبناء النص الداخلي، أم متمثلة في علاقاته الفنية مع غيره من النصوص. فالشكل جزء رئيس من النص الأدبي وعليه يقع عبء التأثير الجمالي الذي يحدثه النص، وقبل ذلك يعد الشكل أحد أهم مكونات المضمون في النص، فالمضمون يصنع شكله الخاص. ومن ثم لابد للمترجم من امتلاك رؤية نقدية منهجية على الأقل

- إن لم يكن يمتلك منهجاً نقدياً مستقلاً - ليحكم بـها علـى النصوص الأدبيـة، ويفـرق بـها بـين الغـث منـها والثمـين، فبــهذه الرؤيــة المنهجيــة أو المنــهج النقدي يمكنه أن يقـرر مـدى صلاحيـة هـذا النـص الأدبـي أو ذاك للترجمـة مـن عـدم الصلاحيـة، وبـهذه الرؤيـة أو هـذا المنـهج يمكنـه أن يقـرر مــدى توافــق النـص المطـروح للترجمـة فنيـاً وموضوعيـاً مـع طبيعــة البيئــة الثقافيــة الــتي يـترجم لهـا، ومـدى احتيـاج البيئـة الجديـدة الــتي يـترجم لهــا لمثــل هـذه الترجمة، ويمكنه أن يتصور بوعيه النقدي الدور الأدبي والنقدي والثقــافي الـذي تســتطيع أن تقدمــه هــذه الترجمــة إلى البيئــة المســتقبلة لهـــا، وأن يقـــرر الظرف التــاريخي الملائـم لترجمـة هـذا النـص أو غـيره مـن عدمــه، بـل يمكنـه بهذه الرؤية المنهجيــة أن يحـدد أبعـاد العلاقـات الفنيـة الـتي قـد يقيمـها هـذا النص المزمع ترجمته مع غيره مـن النصـوص الـتي تماثلـه في الشكل وتقاربـه في الرسالة .

انطلاقـاً مـن هـذا التصـور الـذي يربـط مـا بـين مجـالي النقــد الأدبــي والترجمة الأدبية لا في طبيعة المادة التي يتعاملان معها فقط، ولكن في شكل هــذا التعـامل، وفي بعـض الإجـراءات المنهجيــة والروابــط الموضوعيــة، يمكننــا أن نفترض منطقياً أن الترجمات الأدبية الصادرة عن المتخصصين في المجـال الأدبــي والمشتغلين به، أمثال الكتاب ونقاد الأدب، ستكون أكثر إحكاماً وأقـدر نفـاذاً إلى جوهر النص، إذا قورنت بغيرها مـن الترجمـات الـتي لا تصدر عـن متخصصـي الأدب والنقد الأدبي، أو بغيرها من الترجمات التجارية، الـتي لا تنتسـب إلى الأدب إلا من باب العناوين فقط.

كما يفترض نظريـاً أنـه كلمـا اقتصـر الكـاتب أو النـاقد. المـترجم علـى ترجمة جنس أدبي واحد محدد مما هو على دراية به ومتمكن منه أكثر من غيره

من الأجناس الأدبية الأخرى، كلما جاءت ترجمته في هذا النوع أنضج، وأكثر إحكاماً، من لو أنه راح يترجم مجرّباً قدراته في أكثر من جنس. لأن الترجمة الأدبية على النحو الذي تطرحه الدراسة ليست مسألة معقودة على قدر تمكن المترجم من اللغتين المستخدمتين في عملية الترجمة فقط، بل هي مرتبطة بمعيار معرفته العلمية بالحقل أو المجال المعرفي الذي يترجم منه، وبالمنهج المستخدم في الترجمة. لذا فالمترجم حين يتخصص في ترجمة جنس أدبي بعينه سيكون أكثر دربة وحنكة في التعامل مع أسرار هذا الشكل، وأدرى بشعابه الفنية متداخلة الوشائج، بما يمكنه من التعامل – بطريقة منهجية محكمة ومدروسة – مع طبيعة المشكلات الفنية التي حتماً ستواجهه عند الترجمة، كما أن هذا التخصص وهذه الدراية سيمنحانه مزيداً من الوعي الموضوعي بالنظريات الأدبية المختلفة التي تخص هذا الجنس الأدبي، وبالظواهر والتحولات الفنية الداخلية والخارجية التي تعتريه. وسيكون المترجم في هذه الحالة أقدر من غيره على تحقيق الصياغة الفنية والمنهجية الملائمة للنص محل الترجمة، نتيجة استيعابه وتفهمه لطبيعة الخطاب الأدبي الذي يحمله النص . هذا بالإضافة إلى غني وثراء حصيلته القاموسية من معطيات هذا الحقل الدلالي، مما يوسع أمامه مجال الاختيارات المتاحة والانتقاء في عملية البحث عن مقابل أو بديل لغوي وفني يحقق التطابق.

باختصار وإيجاز سيكون المترجم المتخصص في بؤرة المحيط المعرفي للجنس الأدبي، وفي قلب مجاله الحيوي، وملمّاً بكثير من شبكة العلاقات المعقدة، والفاعلة، والمؤثرة في عملية ترجمة النصوص التي تنتمي إلى هذا الجنس الأدبي ؛ إنه لن يترجم شيئاً غريباً عن مداركه، ولكنه سيترجم ما يقرأ ويعرف. ومن ثم يفترض أن تأتي ترجمته على نحو أفضل قياساً بغيره من المترجمين، الذين قد يعانون من قطيعة معرفية مع أسرار الشكل الأدبي، أو الذين تضيق

ضفاف معرفتهم بتصورات الأدب وظواهره وتحولاته.

ولا يخفى علينا أن الأعمال الأدبيــة المترجمـة من قبـل كتـاب أو نقـاد متخصصين لهم ثقلهم الأدبي في هذا المجال، ولهم صيتـهم وشـهرتهم الفنيـة، وعلى درايـة بفـن صناعـة الأدب وقوانينـه وخصائصـه، سـوف تمنـح القـارئ أو المتلقي لهذه الأعمال نوعاً من الثقة والطمأنينة نحو سلامة الترجمة، وأمانتـها، ومدى جودتها الفنية، بداية من عملية اختيار النصوص الصالحة للترجمة حتى مستوى الصياغة الفنية النهائية . ولهذا تذهب بعـض الآراء إلى تفضيـل ترجمـة فن الشعر مثلاً علـى يـد الشـعراء، لأن مخيلـة الشـاعر سـوف تكـون أقـدر علـى التعامل مع اللغة التصويرية في القصيدة، وأقدر علـى تحليلـها وتفسـيرها فنيـاً، وسوف يكون قادراً بموهبته على أن يبث الحيوية في الترجمة التي كثيراً ما تفقد الشـعر روحــه . وسـيكون أقــدر مــن غــيره علــى منــح القصيــدة المترجمــة الإيقـاع الموسيقي الملائم لهـا، كمـا أن مهارتـه الفنيـة كشـاعر قــد تحقــق لــه القـدرة علـى مراعـاة الصـور الجزئيـة وإظـهارها بجـوار عمــق تحليــل البنــاء الكلي.. إلخ.

ولا شـك أن مثـل هـذه التصـورات الافتراضيـة تحمـل قـدراً كبـيراً مـن الصحة والمنطقية، ولا اعـتراض عليـها مـن حيـث المبـدأ، ولكـن أن يبـالغ بعـض الباحثين في هذه التصورات والافتراضات النظرية إلى حد الدعوة إلى قصر ترجمــة الشعر على يد الشعراء دون سواهم، بحجة أن الشــاعر هـو القـادر الوحيـد علـى كشف "الســر الشـعري"، أو بدعـوى أن (هـذا السـر الشـعري لا يتـلألأ إلا لعـين الشاعر المجرب الذي يرقى إلى سمت الخصوصيـة الشـعرية للشـاعر الـذي ينقـل له)! ، أو الزعــم بـأن ترجمـة الشـاعر للنـص الشـعري مـهما كـانت غـير أمينـة

(بالمعنى الحرفي لعدم الأمانة) فهي أنجح من الناحية الشعرية[22]!. فهذه أقوال فيها قدر كبير من المبالغة، وتجافي الموضوعية، وقد تحيد بالترجمة الأدبية من إطار المنهجية والموضوعية وشرط توفر المعرفة التخصصية والدقة إلى حيز الاحتكار الفوضوي.

إننا لو أخذنا بمثل هذه الآراء المغالية، وقصرنا جهود ترجمة الأشكال الأدبية الأجنبية على ما يقدمه المبدعون الذين يكتبون مثل هذه الأشكال فقط، محتمين في أخذنا بهذه المبالغات بمظلة شرط توفر المعرفة التخصصية بالمجال الذي يُترجم عنه،وراغبين في تحقيق "المواطنة الفنية" لهذه الأعمال القادمة من شواطئ ثقافية أخرى، لتحولت أعمال الترجمة الأدبية إلى ما يشبه الـ "تابو Taboo"، لا يقترب منها إلا(المبدعون)، الذين يمتلكون وحدهم ملكة الكتابة الإبداعية ويدركون أسرارها، والذين قد يغالون بدورهم في منح حق المواطنة للعمل الفني المترجم، فيخرجونه من باب الترجمة إلى باب التأليف . عندئذ سينتمي العمل في صورته الجديدة المترجمة لشاعرية المترجم وخياله الفني أكثر من انتمائه للمؤلف الأصلي . ومن ثم تضيع ملامح التميز الفني للنص، تلك

---

(22) يرى بعض النقاد (..إن الترجمة فعل خلق قبل أن تكون فعل نقل ومعنى، ولن يستطيع ذلك إلا شاعر مرهف وحساس يجاري في حساسيته الشاعر الذي يترجم له..، وأن السر الشعري لا يتلألأ إلا لعين الشاعر المجرب الذي يرقى إلى سمت الخصوصية الشعرية للشاعر الذي ينقل له..) حول مثل هذه الآراء راجع: حسين الشيخ حمد: الترجمة وخيانة النص "دراسة في نصوص مترجمة" مجلة الوحدة، الرباط، العدد 61 – 62، نوفمبر 1989م، ص 118 –121. وعلى الرغم من تحفظنا في هذه الدراسة على مثل هذه الأحكام الحتمية المطلقة، إلا أننا نحترم قيمة الفكرة من باب التخصص فقط، ولكن تظل المسألة نسبية، فليست أفضل الترجمات الشعرية هي التي صدرت فقط من مترجمين شعراء، والعكس صحيح كذلك. وهكذا بالقياس على بقية الأشكال الأدبية.

الملامح التي يفترض أنها كانت مبرراً رئيساً من مبررات ترجمة النص .

وبفرض صحة مثل هذه التصورات وغيرها من الآراء النقدية المغالية التي قد تحيد بمنهجية الترجمة، حين تبالغ وتغالي في مطالبتها بشرط توفر عنصر التخصص[23]، عند ترجمة أحد الفنون مثل فن الشعر، بحيث تطالب بألا يُترجِمُ هذا الفن سوى الشعراء أنفسهم، لما يمتلكونه من خبرة ودراية بهذا الشكل الأدبي المعقد، فهل تصح هذه التصورات عند ترجمة بقية الأشكال الأدبية ؟! هل يمكننا – بالقياس – أن نقصر ترجمة الفن المسرحي على كتاب ومؤلفي المسرح فقط؟! ، وأن نقصر ترجمة فن الرواية على كتاب الرواية فقط ؟! وهلم جرا.

إن النموذج المثالي لترجمة أي أدب إذن، والذي يمكننا معه – فقط – قبول قصر الترجمة الأدبية على الأديب دون سواه، هو ذلك النموذج الذي يكون فيه الأديب هو المؤلف والمترجم لأدبه في آن واحد؛ كأن يكون الشاعر نفسه هو

(23) مسألة تخصص المترجم في المجال الذي يترجم عنه، وضرورة أن يمتلك من معرفته بالمجال الذي يترجم عنه قدراً يوازي مقدار إتقانه وإجادته للغتين المستخدمتين في الترجمة، هي جوهر دعوة "الجاحظ" القديمة حينما قال (ولابد للترجمان أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة)، وهي دعوة واضحة في منهجها الموضوعي المتوازن، وتحرص على السلامة العلمية للموضوع مع التأكيد على صحة اللغة ودقتها في آن واحد، بلا أي مبالغات. ومن المعروف أن الجاحظ كان ضد ترجمة الشعر بعامة وفضل عليه ترجمة النثر لأسباب فنية، حيث يقول:(..الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر..) الجاحظ: كتاب الحيوان ج1، ص76.

المؤلف والمترجم لقصيدته في الوقت ذاته، أو أن يكون الروائي أو الكاتب المسرحي هو المبدع الفاعل بذاته في حالتي التأليف والترجمة. عند هذه الحالة قد لا نخشى كثيراً التغييرات التي ستقع – بالضرورة نتيجة للفروق اللغوية والثقافية – على العمل الأدبي حينما يترجم، ذلك لأن مؤلف العمل ومبدعه هو نفسه المترجم له، ومن ثم فهو الذي سيقر بنفسه حدوث مثل هذه التغييرات، وهو الذي سيجريها على تشكيل أو صورة العمل الأدبي الذي سبق وكتبه، حينما سيقوم بترجمته[24] ولكن هذه حالة استثنائية، وهي غير متاحة لكل المبدعين على حد سواء، فنادراً ما يقوم المبدع بترجمة أعماله بنفسه إلى لغة أخرى. إلا أن الندرة لم ولن تمنع الحدوث. والتساؤلات التي يجب أن تشغلنا تجاه هذه الحالة تساؤلات مرتبطة بموقف الذين يذهبون إلى القول بأن الترجمة الأدبية نوع من الإبداع، ويصنفونه على أنه إبداع من الدرجة الثانية، وهي تساؤلات تختص بطبيعة تصنيفهم للمؤلف المترجم، وتصنيفهم للعمل الأدبي نفسه في مثل هذه الحالة؛ فإن قام المبدع بترجمة عمل أدبي من أعماله التي سبق له أن كتبها بلغته الأصلية، هل يمكننا النظر إلى ترجمته لهذا العمل أو ذاك بوصفها إبداعاً ثانياً؟ أو إبداعاً من الدرجة الثانية؟! وهل يكون المؤلف مبدعاً مرة ثانية للعمل ذاته؟ أم سيكون مترجماً فقط في هذه الحالة؟!. وهل ستكون طريقة معالجته الفنية

(24) هناك عدد ليس كبير من الكتاب والأدباء قاموا بترجمة إبداعهم بأنفسهم، ولكنهم اضطروا في حالة الترجمة إلى اللغات الأخرى – وبتأثير منها – أن يحدثوا بعض التغيرات في التراكيب اللغوية الني قد تؤثر على العمل الفني، وبخاصة في الشعر، مثلما فعل "غازي القصيبي" حينما ترجم بعض قصائده من العربية إلى الإنجليزية، فأحدث فيها بنفسه بعض التعديلات التي فرضتها فنية اللغة الجديدة. راجع:
Ghazi Algosaibi : From the Orient and the Desert. Routledge & Kegan Paul, London . 1977.

لعمله – في حالة الترجمة – هي طريقته ذاتها التي كتب بها العمل للمرة الأولي؟ أم أن التغيرات التي ستطرأ على العمل الأدبي عند ترجمته ستكون مرهونة بالمعطيات الفنية والثقافية، التي ستفرضها بالضرورة قواعد الصياغة وطبيعة التراكيب في اللغة الجديدة؟.

إن النماذج التطبيقية الثرّة في تاريخ حركة الترجمة الأدبية المصرية المعاصرة تعطينا دليلاً دامغاً على عكس هذا التصور، الذي يقصر بمغالاته ترجمة الأدب على الأدباء فقط، وتؤكد لنا على أن الذين انشغلوا بهموم الترجمة الأدبية على المستويين النظري والتطبيقي أكثرهم من النقاد أولاً، وأن النصوص الأدبية المترجمة في مختلف الأجناس جاءت أكثرها على يد نقاد الأدب، بينما انشغل المؤلفون – الذين استفادوا بلا شك من هذه الترجمات – في المقابل بعملية الإبداع. وأظن أن هذا الوضع هو الطبيعي؛ لأن الناقد الذي ينظّر للفن، ويوجّه الحركة الإبداعية في ثقافته ومجتمعه، يبحث دائماً عن النماذج الفنية العليا التي تؤكد صدق تنظيره النقدي، وغالباً ما يجد الناقد هذه النماذج في نصوص الأدب العالمي، التي منها استقى أصلاً أغلب القواعد والأسس والمعايير النقدية التي يتبناها.

ويفترض أن الناقد حين يقدم على ترجمة هذه النصوص الأدبية وتقديمها فهو يفعل ذلك لأسباب موضوعية مختلفة، لعل أهمها نظرته إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج مكملة ومؤكدة لصدق توجهاته النقدية ؛ أي تأتي نماذج الترجمة التي يتجشم عناء ترجمتها بوصفها الجانب التطبيقي الذي يدعم منهجه النقدي، ويتمم ويؤيد الأحكام النقدية التي يصدرها .

صحيح أن فئة غير قليلة من النقاد المتميزين في ثقافتنا العربية المعاصرة قاموا بجوار دراساتهم النقدية المتنوعة بترجمة نصوص مختلفة من الأدب العالمي في الشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة، وكثير من هؤلاء النقاد

- بجوار جهودهم في النقد الأدبي والترجمة الأدبية - خاضوا تجربة الكتابة الإبداعية، وبعضهم نجح في ذلك نجاحاً لا غبار عليه، وجمع بين الأركان الثلاثة "الإبداع والترجمة والنقد". وقد يربط الأركانَ الثلاثة رابطٌ أو ملمح واحد، وقد تتجسد قواعد الناقد المنهجية النظرية في بعض أعماله الإبداعية، وربما يرجع تجلي بعض الملامح الفنية في الأعمال الإبداعية لدى هذا الناقد أو ذاك نتيجة لتأثره بهذه الملامح من بعض الكتاب الأجانب الذين ترجم لهم، وقد يحسن توظيفها، وقد تكون مجرد صدى، لكن تظل أركان النقد والترجمة الأدبية لدى هؤلاء النقاد أكثر توافقاً وتكاملاً واتساقاً عن ركن الإبداع.

ومن الظواهر اللافتة للنظر أن بعض محاولات الكتابة الفنية لدي هؤلاء النقاد لم تكن دائماً على المستوى الفني الجيد، ويمكن تقييمها نقدياً على النحو الذي تنادي به قواعدهم النقدية ذاتها، لندرك مدى انحرافها عن هذه القواعد، بل إن بعضهم لم يلتزم في إبداعه أساساً بهذه القيم والقواعد النقدية التي كثيراً ما نادى بها، وطالب غيره من الكتاب باتباعها!. كما أن كثيراً من الأعمال الأدبية التي أبدعها هؤلاء النقاد لم تأخذ صفة العالمية، ولم تصبح علامات فنية بارزة مثل النصوص العالمية التي سبق لهم ترجمتها وتقديمها نقدياً، بوصفها نموذجاً فنياً يُحتذى. وقد يظن بعضنا أن هذه الظاهرة تعكس - في الغالب - نوعاً من الازدواجية لدى هؤلاء النقاد، لكنني أرى أن هذه الفروق أمر منطقي بين تجربة الكتابة الإبداعية من ناحية والكتابة النقدية وجهود الترجمة من ناحية أخرى؛ لأن الناقد المهموم بالقواعد والمعايير في عملية النقد غير مطالب باتباعها عند ممارسته للفن، بل ربما سعى إلى كسر هذه القواعد بوعي، وقَصَد التمرد عليها في حالة الإبداع، فالفن في الأصل حالة بحث مستمرة عن الجديد، وتنقيب إبداعي عما لم يكتب أو يقدم بعد من أفكار فنية في مختلف الأشكال الأدبية.

والكتابة الإبداعية ليست مجرد تطبيق لقواعد نقدية موضوعة سلفاً من قبل النقاد، بل هي حالة من البحث الفني الدائم للتعبير عن قضايا ومضامين معاصرة، تصاحبها وتوازيها رغبة في تطوير القواعد القديمة، وخلق قواعد جديدة تخرج من رحم العمل الفني الجديد . وعلى النقد الذي يأتي بعد ذلك أن يكتشف هذه القواعد ويصنفها، ويناقش مدى مواءمتها وصلاحيتها الفنية. فالأدب إن لم يقدم جديداً دائماً شكلاً ومضموناً بما يحقق المتعة والفائدة للمتلقي، سقط في دائرة التقليدية، ولم يكن له معنى، وربما كان عدم وجوده أفضل.

لهذا قد يكسر الناقد المبدع (في حالة الكتابة الإبداعية) كافة القوانين آمن بها، والتي سبق وطالب بها غيره من المبدعين. لكنه لن يقدم أبداً على ترجمة عمل فني لا يستقيم والقواعد التي ينادي ويؤمن بها في حقل النقد، لأنه سيكتشف عدم توافر الدوافع الموضوعية والمنهجية التي تحفزه لترجمة هذا العمل، إلا لو رأى فيه مزايا تستحق الطرح وتستوجب التقديم؛ كأن يكون نموذجاً تبشيرياً لقواعد نقدية جديدة، أو علامة لظهور تيار أدبي جديد، يحمل من الظواهر الفنية ما يدعو لترجمته لكي تستفيد به الثقافة الأم التي ينتمي إليها الناقد المترجم. لأن ترجمة الأعمال الأدبية بالنسبة للناقد المتخصص ليست مجرد متعة شخصية، أو ترفاً وتسلية، بل هي واحدة من أهم أدوات العمل النقدي، وهي صورة تطبيقية مكتملة يدعم بها الناقد أفكاره النقدية ونظرياته. وغالباً ما ينعكس الاتجاه النقدي الذي ينتمي إليه الناقد على جهوده في الترجمة، التي هي نافذة يشرك معه من خلالها أكبر عدد ممكن من المتلقين في ثقافته لإدراك التطورات الفنية الجديدة في الثقافات الأخرى، والاطلاع على التوجهات الأدبية المعاصرة، التي تسهم بدرجة ما في تحديد مسار حركة النقد الأدبي واتجاهاته.

1/4

لعبت الترجمة دوراً مؤثراً وفاعلاً في نهضتنا الأدبية الحديثة والمعاصرة، وتتضح ملامح هذا الدور في كثير من أبعاد هذه النهضة، ربما كان من أهمها التغييرات الأساسية التي أحدثتها الترجمة في المشهد الأدبي. وقد تجلت هذه التغييرات على مستويين:

الأول: مجموع التطورات الفنية والتجديدات التي طرأت على الأشكال الأدبية القائمة والمألوفة لنا، بعد ما أصابها الجمود لقرون طويلة، مما أدى إلى ضعفها الفني، ويأتي "الشعر" في مقدمة هذه الأشكال.

الثاني: استحداث أشكال أدبية جديدة لم تكن مألوفة لدينا من قبل، وأول هذه الأشكال وأهمها فن "المسرح"[25] لذا سوف يكون المسرح هو الشكل الذي

(25) تأخذ هذه الدراسة بالاتجاه الذي يرى أن الحضارة العربية لم تعرف فن "المسرح" – بكل ما يعنيه المصطلح – إلا بعد اتصالها بالحضارة الأوربية، وأن أول مسرحية قدمت في الحياة الفنية العربية هي مسرحية (البخيل) عام 1847م، على يد "مارون نقاش" الذي أكد في خطبته عند تقديم هذه المسرحية أن فن المسرح شكل فني جديد على الشرق...، أما الآراء التي تذهب إلى أن تراثنا يمتلك بعض الأشكال والمحاولات درامية القديمة مثل المسرح الديني المصري القديم، والطقوس والشعائر الدينية التي تمثل مقتل الحسين بن على، وتماثلها مع المسرحيات الدينية أو=

سوف نتوقف أمامه في هذه الدراسة نتيجة للعلاقة الوطيـدة الـتي ربطت هذا الشكل في الثقافة العربية بعملية الترجمة عن الآداب الأجنبيـة، ولما لعبته الترجمة من تأسيس معرفي لهذا الشكل في ثقافتنا أكثر من غيره من الأشكال الأدبية الجديدة الأخرى على نحـو مـا سـنوضحه الآن. حتـى في محاولات بعض كتابنا لخلق ما يسمى بمسرح مصري أو مسرح عربي ظلت علاقات هذه الأشكال مرهونـة بالقدرة على التخلـص مـن ملامـح الأشـكال المسرحية التي وفدت إلينا عبر الترجمة. فعلـى الرغـم ممـا بذلتـه حركـة الترجمة الحديثة والمعـاصرة مـن جـهود لتهيئـة المنـاخ الأدبـي في البيئـة العربية لتطوير فن الشعر[26]، مـن جـانب، أو لاستحداث أشـكال أدبيـة

=مسرحيات الآلام والأسرار (Mysteries) في العصـــور الوسـطي، أو محاولات خيال الظل،ومقامات الحريري... وخلاف ذلـك مـن أشـكال درامية، فإننا لن نستطيع أن نرى فيها مسرحاً حقيقيـا مثـل المسـرح الإغريقي، لأنها لم تتطور مثلما تطورت عند الإغريق لتصبح مسـرحاً متكاملاً. ولكنها تمثل مادة درامية خام للكتابة المسرحية مثلها مثـل مـا يذخر به التراث العربي من قصص وسير وملاحم وأسـاطير ونـوادر. ويهمنا أن نقول: إن عدم معرفة الحضارة العربية بفن المسرح، وعـدم ممارستها له، أمر لا يدينها قط لكي نتبارى في محاولات إثبات معرفـة العرب بالمسرح.

(26) يري بعض النقاد أن تأثر الشعر العربي الحديث - في بعض مراحـل نهضته - بالشعر الغربي لم يكن من عاملاً من عوامل قوته وازدهـاره، بل على العكس من ذلك، وبخاصة في مراحل التقليد المباشـر والتـأثر السطحي، والترجمة والاقتباس غير الأمين، ذلك أن الشـعراء العـرب وقفوا بين التأثر الحق بالشعر الغربي والتعلق الواهي بالشـعر العربـي القديم فلم يستطيعوا أن يخلصوا لأحد المؤثرين، أو يوفقوا بينهما.. لمزيـد من التفاصيل والنماذج راجع: عبد المحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991م، ص395 - 405.

جديدة أخرى كالقصة القصيرة والرواية[27]، من جانب آخر، فإنني أظن أن دور جهود الترجمة نحو فن المسرح كان أكثر أهمية وأقوى تأثيراً، إذا ما قورن بدورها تجاه بقية الفنون. فبهذا الدور حققت حركة الترجمة المعاصرة ما لم تتمكن من تحقيقه أختها الأولى "حركة الترجمة الكبرى"، وقت ازدهار الحضارة العربية في ظل الدولة العباسية، وبهذا الدور تجاوزت الترجمة المعاصرة عقبات نقل هذا الفن واستحداثه في بيئتنا، وتخلصت من دعاوى عدم تقبل البيئة العربية لأي فن جديد وافد إليها، وما صاحب ذلك من أوهام دارت مثل طبيعة الحضارة العربية التي تستهجن كل جديد نافع، وتلفظ كثيراً من الفنون والعلوم الجادة ما لم تكن منتمية إليها، ونابعة من تراثها، كما دحضت فكرة عدم قدرة هذه الحضارة على التطور.لتؤكد في المقابل أن قبول الحضارة – أي حضارة – لكل جديد من الفنون أو العلوم الوافدة ينبع من طبيعة ومعيار احتياجاتها لهذا الوافد الجديد، ومدى ما يقدمه وما يلبيه من متطلبات يفرضها

(27) يثار حول فني القصة القصيرة والرواية، ومدى معرفة أدبنا العربي القديم بهذين الشكلين، الخلاف ذاته المثار حول فن المسرح، حيث تذهب بعض الآراء النقدية إلى أن تراثنا العربي عرف فن القصة القصيرة ممثلاً في صورة الأخبار والنوادر المتناثرة في بطون الكتب التراثية القديمة، كما عرف فن الرواية في شكل الحكايات الطويلة، وبعض المقامات، وملاحم الزير المهلهل، وتغريبة بني هلال ..وغير ذلك. لكنني أظن أن هذه الأشكال رغم ما قد تحتوي عليه من ملامح فنية – تقترب في بعض الأحيان من القصة القصيرة والرواية – إلا أننا لا يمكننا أن نعتبر هذه مثل هذه الأشكال هي نفسها القصة أو الرواية، لما يتسم به هذان الشكلان من خصائص فنية في الشخصيات والحدث واللغة وطبيعة البناء العام، وتميز هذه الخصائص عن غيرها من خصائص الفنون الشبيهة.

الظرف التـاريخي والحضـاري الراهـن[28]. عـلاوة علـى ذلـك كلـه أعلنـت الترجمة مرة أخرى عن أهميتها وضرورتـها لأي مجتمـع يـأخذ بأسـباب التقدم، وأكدت دورها الفعال بوصفها محرضاً ثقافياً نشـطاً، ومظـهراً مـن مظاهر النهضة والرقي الحضاري.

ومن المنطقي ألا تولد حركـة الترجمـة لهـذا الفـن فتيـة مكتملـة، إنمـا تتنامى من الضعف إلى القوة، ومن العشـوائية إلى التنظيـم؛ فـإذا قيـل: إن جيـل الرواد الأول من المترجمين حينما تصدوا لمهمة نقل الفن المسرحي إلى ثقافتنا كانوا أشبه بحاطبي الليل، فإن الجيل التالي منهم حينما تحمـل إعـادة توجيـه حركـة النشاط المسرحي لدينا إلى مسارها الصحيح تجاوز عشوائية الجيل الأول، وامتلك الوعي والأدوات المطلوبة للترجمة، بعد انحراف كثـير مـن النمـاذج المبكـرة مـن الترجمة انحرافاً غير أدبي، كاد يودي بهذا الفن عند بداياته إلى الانهيار. لكـن هـذا الجيل الثاني لم يفلح في تحقيق تلاحم الجمهور مع هذا الفن بالصورة المرجوة، ذلـك نتيجة لأسباب عدة منها الاقتصادي والثقافي والفـني والاجتمـاعي. بينمـا تصـدر جهود الجيل الثالث من المترجمين من النقاد والأدباء لمهمة تطوير وترسـيخ هـذا الفن في صورة أفضل مـن كـل المحـاولات السـابقة، وترقـي عمليـة الترجمـة عـن

(28) يري بعض النقاد والمؤرخين أن نقل فن المسرحي إلى الثقافة العربيـة كان مواتياً للظرف التاريخي الذي ظهر فيه، وكذلك كان ازدهار هذا الفن متمشياً مع المرحلة التي تحقق له فيها هذا الازدهار، بعكـس الظـرف الحضاري الذي لم يسمح للعرب بترجمة إي من المسـرحيات اليونانيـة الكلاسيكية إبان عصر الحضارة العربية وحركة الترجمة الكبرى. وقـد تباينت الآراء النقدية حول أسباب عدم ترجمة العرب لأي من النصـوص المسرحية اليونانية في العصر العباسي، على الرغم من ترجمتهم لكتـاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس وكتاب "الخطابة"!. حول هذه الأسباب والآراء ومناقشتها راجع: جلال العشري المسـرح أبـو الفنـون، دار النهضـة العربية، القاهرة،ط أولي 1971م، ص 22-27.

المسرح العالمي- لاسيما بعد متغيرات ثورة يوليو - وتزدهر بدرجة منقطعة النظير، ويتحول المسرح المصري إلى ظاهرة فنية لافتة للنظر لا في محيط الثقافة العربية وحدها بل على الصعيد العالمي، فقد أتيح لهذا الجيل كافة العوامل والمقومات والظروف الملائمة لأن تتحقق هذه النهضة، على النحو الذي سنناقشه الآن.

لقد بدأت حركة الترجمة عن المسرح العالمي في بلادنا نشاطها مع أواسط القرن التاسع عشر(29)، وكانت بالطبع أسبق من حركة التأليف بسنوات طويلة. وربما يكمن العجب في تلك السنوات الطويلة التي استمرت فيها الترجمة هي النافذة الوحيدة التي نطل منها على آفاق المسرح، على الرغم من تصدع هذه النافذة وتآكلها آنذاك، ولم نتمكن خلال كل هذه السنوات من صنع تراثنا المسرحي الخاص(30).

---

(29) تختلف الكتابات التاريخية حول هذه البدايات فبعضها يرجعها إلى نشاط مارون نقاش مع مسرحية البخيل في عام 1847م، وبعضهم ينسبها إلى فترة ما بعد انتقال فرقته مع ابن أخيه سليم نقاش إلى مصر بعد وفاة مارون نقاش بعشرين عاماً 1876، وبصرف النظر عن هذا التضارب الزمني الذي يرى أن الظاهرة محددة بسنة بعينها، فإنني أظن أن فترة منتصف القرن التاسع عشر هي الفترة التي ظهرت فيها حركة الترجمة سواء أكانت في شكل تعريب أو اقتباس ثم نمت هذه الظاهرة وتطورت فيما بعد. راجع لمزيد من التفاصيل حول اختلافات المؤرخين والنقاد بشأن بدايات الظاهرة: محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 29. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ثالثة، 1980م ص195 وما بعدها. علي الراعي وآخرون: المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكويت، 1988م. صفحات متفرقة ما بين ص56 – 68، وص72 – 78.

(30) هناك بعض المحاولات المسرحية المصرية الجادة سبقت خطوة توفيق الحكيم، مثل صدق الإخاء لإسماعيل عاصم (1894م)، و مصر الجديدة ومصر القديمة لفرح أنطون (1913م).

وعلى الرغم من أن حركة الترجمة كانت هي همزة الوصل بيننا وبين المسرح العالمي، فإنها لم تصل إلى مرحلة النضج ولم تبلغ أوج ازدهارها – كماً وكيفاً – إلا في أواسط النصف الثاني من القرن العشرين. وعبر هذا التاريخ تنوعت سبلها، وتطورت أشكالها، من بدايات ركيكة وعشوائية تتلمس طريقها، بدايات تمثلت في صور مختلفة من الاقتباس – الظاهر منه والخفي – إلى محاولات التمصير، والإعداد، والتعريب، وصولاً إلى الصورة النموذجية للترجمة الأدبية الراقية.

وقد ساعد على تفشي هذه الأشكال الركيكة مع بدايات نشاط الترجمة – في ظني – عوامل كثيرة منها طبيعة المرحلة التاريخية التي ظهر فيها الفن المسرحي، وعدم دراية عامة الجمهور العريض بأصول هذا الفن الوافد، ومن ثم عدم تقبله في البداية لما قدم له من الدراما العالمية، وبخاصة التراجيديا منها[31]، وقد انعكس هذا على طبيعة متطلبات الجمهور ونوعية الأشكال المسرحية المترجمة والمقدمة له آنذاك[32].

(31) لمزيد من التحليل حول طبيعة الجمهور وموقفه من فن التراجيديا عند نشأتها في بلادنا راجع محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، ص23–26.

(32) تؤكد المصادر التاريخية وجود بعض المحاولات المبكرة في بدايات المسرح المصري لترجمة النصوص المسرحية العالمية، ترجمة أدبية جادة ورصينة، لكن هذه المحاولات لم يكتب لها النجاح وقت ذاك، لأن الجمهور لم يكن مهيئاً بعد لتلقي هذا الشكل الجاد من الدراما، لاسيما في ظل تسيد الفنون الغنائية والاستعراضية على المسرح... فمع بدايات جورج أبيض المسرحية بعد عودته من بعثته الدراسية للمسرح في فرنسا عام 1910م، حاول أن يقدم للجمهور نوعية الدراما الجادة، التي تعتمد على ترجمة نصوص عالمية مثل (عطيل) لوليم شكسبير، و(أوديب) لسوفوكليس، وغيرها من نصوص جيدة لموليير وجورج برنارد شو..، لكنه لم يلق نجاحاً جماهيرياً يدفعه إلى الاستمرار في هذا الشكل. راجع=

ومن ضمن الأسباب التي عملت على تفشي مثل هذه الأشكال الركيكة والمستويات المتدنية من محاولات الترجمة عدم دراية بعض رواد ترجمة المسرح بكل ما يتطلبه هذا الفن عند ترجمته، وعدم امتلاك كثير منهم لكافة الأدوات الفنية المناسبة لترجمة النصوص الدرامية؛ إذ كان بعض رواد الترجمة في البدايات من غير المتخصصين في هذا الفن، ولم يكونوا من المهتمين به، بل كثير منهم كانوا بعيدين في الأصل عن مجال الأدب بعامة، ولكنهم نظروا لهذه "الموضة" بوصفها نوعاً من الوجاهة الاجتماعية، أو الكسب المادي من وراء هذا الفن الوافد الذي يرتاده الصفوة من المجتمع، وبخاصة المقلدين للمجتمع الأوربي. حتى من كان ينتمي من هؤلاء المترجمين إلى عالم الأدب – ورغم ما تحقق له من شهرة أدبية – لم يتورع أن يقتبس بعض المسرحيات الفرنسية، وأحياناً كان ينسب هذه المسرحيات المقتبسة لنفسه، بصفته مؤلفاً لها![33].

كذلك كان للمسرح التجاري وللفرق المسرحية الاستعراضية دورهما

=للمزيد كل من: محمد مندور: المرجع نفسه ص30-31. على الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1980م، ص66 -67. علي الراعي وآخرون: المسرح العربي بين النقل والتأصيل، مقال فؤاد دوارة ص72-78. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ثالثة 1980م، ص196-197. وكان من المألوف في هذه البدايات أن تتحول التراجيديا العالمية إلى مسرحيات مضحكة وهزلية!! مثلما حدث لمسرحية روميو وجولييت لشكسبير! وفي أفضل الأحوال تحتفظ المسرحية بشكلها المأسوي ولكنها تنتهي بفصل ضاحك. للمزيد راجع: علي الراعي: الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال ص33-38. وله أيضاً: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، كتاب الهلال، القاهرة 1971م. مواضع متفرقة.

(33) راجع في هذا الاتهام ما ذكره محمد مندور : المرجع نفسه ص34 .

المؤثر في انتشار مثل هذه الأشكال من التمصير والتعريب والاقتباس والإعداد[34]، وغير ذلك من أشكال الترجمة الرخيصة[35]،غير الأمينة، وبخاصة تلك العروض التي قدمت خلال فترة الحرب العالمية الأولي، وفي أعقابها مباشرة.

لقد تمثلت في هذه البدايات كل عيوب السير في درب جديد لم يطرق من قبل. وكما يقولون (الريادة يجاورها الخطأ) فقد كان منطقياً أن تأخذ كل هذه العيوب الفنية والمنهجية مداها ووقتها، إلى أن تنضج تجربة نقل هذا الفن، وتنضج معها محاولات وأشكال الترجمة، لكي تصل إلى المستوى الفني اللائق، والتعبير الأدبي المقبول.

وإذا كانت الفرق المسرحية التجارية العديدة التي انتشرت في مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين، وحاجتها الماسة إلى نصوص مسرحية جديدة بصفة دورية حتى لا تفقد جمهورها دون النظر لمستوى هذه النصوص

(34) قدم الدكتور محمد مندور مقالاً غاية في الأهمية والموضوعية حول تاريخ حركة الترجمة عن المسرح العالمي في الحياة الأدبية المصرية تحت عنوان (المسرحية بين الترجمة والاقتباس والإعداد) وفيه يذكر الفروق الفنية بين التمصير والتعريب والاقتباس والإعداد والترجمة الأدبية الراقية، ويعالج منهج بعض مترجمينا في التعامل مع النص المسرحي راجع محمد مندور: المرجع نفسه ص 29- 38 .

(35) انظر المقال شديد اللهجة الذي كتبه "يحيى حقي" حول الموضوع بمناسبة حفل ذكرى نجيب الريحاني حيث يقول: (..من أين استمد الريحاني فنه وتعبيره؟ هل ألف الريحاني وبديع خيري قصة واحدة من صميم الحياة المصرية؟؟ لقد عجزا كل العجز، وتساقطا كالذباب، بلا خجل أو حياء على مائدة المسرح الفرنسي الرخيص ..لقد استورد الريحاني لشعب مصر أكسد بضاعة وزوقها لهم بلفائف التدليس والخداع، وإذا لم تنطبق مادة الغش التجاري في قانون العقوبات على أمثال هذه المسرحيات فعلى أي شئ تنطبق إذن؟؟). يحيى حقي: خطوات في النقد، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط أولى، د.ت، ص 129.

وجودتها، في ظل ندرة – أو انعدام – المؤلفين المسرحيين المصريين، من أهم الأسباب التي دفعت إلى ظهور كل هذه الأشكال المتباينة من التمصير، والاقتباس، والتعريب، والترجمة بلا رابط أو ضابط، إلى أن وصلت بعض أشكالها إلى حد السطو الفني والسرقة الأدبية[36].

وإذا كان الطابع الاستعراضي التجاري الذي غلب على ما تقدمه هذه الفرق المسرحية، هو الذي أدى إلى تشويه أغلب المسرحيات العالمية المترجمة، التي استعانت بها هذه الفرق، بغرض تقريبها إلى ذوق الجمهور عن طريق الإضافة، والحذف والتلخيص، أو تغيير النهايات التراجيدية إلى نهايات سعيدة، وربما هزلية، لإرضاء أذواق مرتادي المسرح، فإن هذا الطابع المشوه، الذي أطلق عليه بعض نقادنا المعاصرين تعبير (ذهب افرنكي زائف)[37] وما

(36) تحدث مؤرخو ونقاد المسرح عن تفشي ظاهرة الترجمات الركيكة، والاقتباس، والتمصير، بين أغلب الفرق المسرحية في هذه الفترة، وكيف كانت المسرحيات تقتبس أو تمصر وتتغير عناوينها دون ذكر للمؤلف أو العنوان الأصلي للعمل، وكيف أن وصل الأمر ببعض الفرق إلى حد سرقة الأعمال المسرحية العالمية بعد القيام بتمصيرها، وتحوير بعض مشاهدها، وإضافة بعض المشاهد الاستعراضية والغنائية، ثم ينسبونها إلى مؤلف مصري الذي غالباً ما يكون مدير الفرقة! للمزيد راجع: محمد مندور: في المسرح المصري، ص31. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص70. فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصري، دار الفكر المعاصر، القاهرة، الطبعة الأولي، 1979م ص13.

(37) علي الراعي هو صاحب هذا التعبير، وفي هذا الصدد يقول الراعي (اتجه كتاب المسرح العربي إذن إلى المسرح الغربي، احتضنوا صيغته اليونانية، وفضلوها على ما كان لديهم من صيغ مسرحية متوارثة. واستتبع هذا الاتجاه اعتماد زائد على نصوص المسرح الغربي، أعمل فيها الكتاب المسرحيون أقلامهم، ترجمة، واختصاراً واقتباساً، وتعريباً وتشويهاً، وقدموا لمتفرجيهم ذهباً افرنكياً زائفاً، في صياغة عربية سطحية...) انظر: المسرح العربي بين النقل والتأصيل، ص 161.

حمله هذا الطابع في تضاعيفه من خلل فني وقيمي، ساعد أيضاً على عدم اكتراث أغلب المترجمين - حتى الجادين منهم - بمهمة طبع المسرحيات التي قاموا بترجمتها. يضاف إلى ذلك أن المسرحية لم تكن في ذلك الوقت لوناً من الأدب المقروء، مما أدى إلى ضياع معظم نصوص هذه المسرحيات.

ويسجل تاريخ المسرح مع أوائل القرن العشرين أول ظهور لحركة ترجمة أدبية أمينة وراقية، وقد جاء هذا الظهور على أيدي كبار الأدباء والنقاد، وعنها يقول مندور (كانت أول مجموعة أدبية في هذه الحركة هي المجموعة التي أشرفت على ترجمتها وزارة المعارف العمومية عندئذ، وهي تضم عشر مسرحيات من الروائع مثل ماكبث والملك لير وترويض النمرة وتاجر البندقية لشكسبير، وأندروماك لراسين، وعدو الشعب لإبسن، وهوراس لكورني، والسيد له أيضا، وطرطوف لموليير، وهرناني لهوجو ...)[38]. وقد مثلت هذه الحركة نقلة طيبة في عالم الترجمة الأدبية، مثلما كانت بداية لتداول الترجمات الجيدة من النصوص المسرحية، ونبذ الأشكال الأخرى المشوهة منها، وبخاصة مع ظهور المسرحية مطبوعة، وتداولها في صورة نص مقروء قبل العرض.

والحقيقة أن كثيراً من هذه الظواهر والأشكال غير الصحية التي سلكتها معظم جهود ومحاولات ترجمة المسرح - وقتذاك - كانت تعبيراً عن طبيعة الفعاليات والرؤى الفكرية والفنية التي تسود المجتمع تجاه هذا الفن المستحدث، الذي لم يكن قد تأصل بعد حتى يمارس وظائفه الحيوية ودوره الحقيقي . كما كانت هذه الأشكال المشوهة فنياً انعكاساً طبيعياً لكل ألوان

(38) محمد مندور: المرجع نفسه، ص35.

التشويش الفني والثقافي والخلل الاجتماعي تجاه فن المسرح بعامة(39). فإذا كانت الترجمة الأدبية نشاطاً يجب أن يقوم على رؤية فنية مكتملة وفهم واعٍ من قبل المترجم للشكل الفني الذي سيترجمه، كما يجب أن يستند هذا النشاط إلى أيديولوجيا ناضجة وواضحة، بوصفه اختياراً حضارياً ينم عن موقف فكري متجانس، فليس من المتوقع إذن أن تقوم حركة منظمة وواعية وموجهة لترجمة الفن المسرحي عن الثقافات الأجنبية في مجتمع لم يمتلك بعد كل هذه المقومات، ولم يدرك طبيعة هذا الفن، ولم يحدد احتياجاته الحقيقية منه، ولابد أن تأتي أغلب أشكال الترجمة الأولية معبرة عن طبيعة هذا التشويش والتخبط.

نتيجة لهذا الانحراف الأدبي الذي تفشى في النصوص المسرحية المترجمة، وغيره من أشكال التخبط الفني، وفي ضوء ما حل بكثير من الأنشطة المسرحية والتمثيلية بما صار يمثل تهديداً مباشراً لمستقبل المسرح الناهض، قامت الدولة في محاولة منها لتدارك الأوضاع بتأسيس الفرقة القومية للتمثيل المسرحي عام 1935م، وكلّفت عدداً من النقاد والأدباء والأساتذة – الذين كانوا بدورهم يمثلون أهم رواد الترجمة الأدبية في مصر في تلك الفترة – ليشرفوا إشرافاً فنياً كاملاً على

(39) لعل ما حدث لمسرح "جورج أبيض" مع عروضه الدرامية الجادة في البداية، ثم تراجعه عن هذه النوعية من العروض التي لم تجد جمهوراً لها، وما حدث كذلك لمعهد الفنون المسرحية من غلق وإلغاء بعد موسم دراسي واحد، بدعوى تحريضه على فساد الأخلاق ونشر الرذيلة، وتمادي كثير من الفرق المسرحية في تقديم العروض الخليعة، والأشكال المتدنية من الفارس والهزليات فاقدة القيمة ومنعدمة الفن، لعل كل هذه الشواهد خير دليل على صدق ما نقول عن طبيعة هذا المناخ العام .

عمل هذه الفرقة بوصفهم (لجنة إشراف عليا)[40]

وقد حملت هذه اللجنة علـى عاتقـها مسـئولية إعـادة توجيـه الحركـة المسرحية في مصر، ورفعت لواء ضرورة تأصيل هذا الفن وإعـادة هيبتـه المفقـودة، ليس فقط من خلال ترجمة النصوص العالمية الجيدة والمنتقاة بلغة عربية راقيـة، ثم عرضها بواسطة أفضل العنـاصر التمثيليـة المدربـة والدارسـة، ولا مـن خـلال تقديم بعض أهم المسرحيات العربية الجادة والمؤلفة حديثاً فقط، لتـتزامن حركـة التأليف العربي مع حركة الترجمة الأدبية، ولكن بجوار ذلـك كلـه عملـت علـى

(40) كوّنت الدولة بإشراف مباشر منها (الفرقة القومية للتمثيل) في أغسـطس 1935م، وخولت إدارتها للشاعر خليل مطران، الذي كـان قـد أتحـف المسارح بترجماته المتميزة لبعض مسرحيات شكسبير، وأنشـأت لـهذه الفرقة لجنة إشراف فنية عليا، تكون مسئولة عن رسم خطة الفرقة علـى أساس إخراج الروائع المسرحية العالمية المترجمة إلى العربية الفصحـى بأقلام الصفوة من أهل الأدب. وكانت هذه اللجنة مكونة من الدكتور طـه حسين، والدكتور محمد حسين هيكل، والدكتور أحمـد مـاهر، ومحمـد العشماوي. وستكون كذلك – فيما بعد – لجنة فنية لقـراءة النصـوص العالمية المترجمة، والنصوص العربية المؤلفة، التي سـتقدمها الفرقـة. وستضم هذه اللجنة أشهر أساتذة الأدب والنقد المسرحي في مصر، مثـل محمد مندور، وعلى الراعي، وعبد القادر القط، فضلاً عن المبالغ التـي رصدت لهذه الفرقة، والبعثات التعليمية وقد سميت هذه الفرقة فيما بعـد باسم المسرح القومي.
ولعل مجرد النظر إلى قائمة الأعمال المسرحية التي تخيرتها هذه اللجنة، وقدمتها الفرقة طوال ربع قرن من الزمان، وقائمة المترجمين الذين قاموا بترجمة هذه المسرحيات، سيكشف لنا عن مدى الجدية والرصانة التزمت بها هذه اللجنة، ويكشف لنا عن التغييرات التي أحدثتها هذه الجهود فـي الوسط المسرحي وبخاصة بعد المتغيرات المختلفة التي أحدثتـها ثـورة يوليو. للمزيد راجع: المسرح القومي، اليوبيـل الفضـي 1935–1960م. وزارة الثقافة، القاهرة 1960م. كذلك راجع على الراعي: المسـرح فـي الوطن العربي، ص72–83.

تنشيط حركة المتابعة النقدية الجادة لكل ما يقدم من عروض. وقد كان لتلك الخطوة أثرها المؤقت في إعادة الهيبة والاحترام الغائبين عن فن المسرح. حيث أرست مجموعة من القواعد التنظيمية والفنية لطبيعة التعامل مع مختلف أبعاد العملية المسرحية . وبقدر ما أتاحت هذه الخطوة الفرصة لظهور بعض النصوص المسرحية العالمية التي قام بترجمتها في صورة راقية أدباء ونقاد رواد مثل خليل مطران، وطه حسين، وإبراهيم رمزي، فقد أتاحت كذلك الفرصة لظهور بعض المترجمين الشباب الجدد، الذين سيصبحون مع غيرهم من المترجمين النقاد رموزاً لحركة الترجمة المسرحية في مصر خلال الستينيات[41].

كما هيأت هذه الخطوة الفرصة لتأسيس تراثنا المسرحي ممثلاً في ظهور أعمال بعض المؤلفين المسرحيين الجادين من المصريين، الذين تلمسوا خطاهم الأولى في التأليف على ضوء النصوص العالمية لكبار كتاب الدراما، وعلى هدي وتوجيه من المتابعات النقدية الموضوعية والجادة، مثل "توفيق الحكيم" الذي افتتحت الفرقة أول نشاطها بعمل من أعماله، ألا وهو مسرحية (أهل الكهف).

وبالنظر إلى ما قدمته هذه الفرقة في موسمها الأول سندرك الفارق بين طبيعة نشاطها مقارنة بنشاط الفرق الأخرى، فقد قدمت في ذلك الموسم

(41) يمكن تفحص قائمة ما قدمه المسرح القومي من نصوص مسرحية عالمية مترجمة، وأسماء مؤلفيها، وأسماء مترجميها إلى العربية، لندرك على الفور نوعية العروض المسرحية المقدمة، وطبيعة الترجمة التي ينتظر أن يقدمها رجال متخصصون على هذا النحو، وعلى هذه الدرجة من الوعي، وإذا كانت هناك أسماء ذات صيت وشهرة في حقل الترجمة الأدبية لمعت مع العروض المبكرة لهذه الفرقة، مثل طه حسين وخليل مطران، فقد ظهرت نجوم جديدة لامعة في الحقل نفسه – فيما بعد – نذكر منها فتوح نشاطي، زكي طليمات، عبد القادر القط، هدى حبيشه ...

مسرحيات: "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، و "تاجر البندقية" و "الملك لير" لشكسبير ترجمة خليل مطران، و "أندروماك" لراسين ترجمة طه حسين، ثم مسرحية "السيد" لكورني ترجمة خليل مطران، واختتمت موسمها بمسرحيتي "نشيد الهوى" لروبير دي فلير، و "مجرم"(42).

وعلى الرغم من الجهود الجادة التي قدمتها هذه الفرقة، وحرصها على تقديم الأعمال الدرامية الجيدة، المترجمة ترجمة راقية، ورغم محافظتها على التقاليد الفنية، فإنها – في ظل الظروف غير المواتية التي عملت فيها – لم تخل من بعض العيوب، ولم تسلم من النقد ولا الصيحات المعادية، لعل أهمها ضعف الإيراد في مقابل ما يصرف من مبالغ على العروض، وإصرارها على تقديم عروضها باللغة الفصحى المقعرة أحياناً والقاموسية الجافة أحياناً أخرى، بما يفصل العرض المسرحي عن جمهور المتلقين، ومخاطبتها لفئة المثقفين وحدهم، كذلك لم تخل جهود الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى – التي تأسست بعد الفرقة القومية بسنوات سبع عام 1942م – من العيوب الفنية، على الرغم من محاولتها لتلافي أخطاء سابقتها، ولم تسلم هي الأخرى من الانتقادات، إن لم يكن نصيبها منها أوفر . ويرد الدكتور علي الراعي أسباب ذلك الخلل في نشاط المسرح المصري قائلاً:

(لم تكن الأهواء الشخصية، ولا كثرة تبدل المديرين، ولا تذبذب الفرقة فيما يخص المقاييس التي تختار وفقها المسرحيات، إلا أسباباً ثانوية لاضطراب أمورها. كذلك لم تكن الأسباب التي أدت إلى حلها وحل سابقتها تتركز في لغة المسرحية المقدمة ولا في جنسيتها، ولا في نوعها الفني. تلك كلها كانت أسباباً

(42) حول مواسم هذه الفرقة، والمسرحيات التي قدمتها خلالها، والتعليق عليها راجع :علي الراعي : المرجع السابق، ص 72- 73 .

فرعية. إنما كان السبب الرئيسي في إعراض جمهور النظارة عن أعمال الفرقتين أنهما كانتا تقدمان بضاعة مسرحية لا تتحدث عن هموم الجماهير، ولا تسعى إلى تجسيدها على الخشبة بحيث يرى الناس أنفسهم في المسرحيات، فيحرصون على مشاهدتها. وشد ما كانت كثيرة هموم الجماهير في تلك الأيام!) [43].

لقد افتقد الفن المسرحي بغياب هذا البعد وظيفته الجوهرية والحقيقية التي تدفع الناس للالتفاف حوله والاحتفاء به، ولن تختلف كثيراً مع ذلك الفقد نوعية النصوص المقدمة سواء أكانت عربية أم مترجمة، ولن تكون قيمتها الفنية محل الخلاف من عدمه. ومن ثم كان هذا الفن بكل نشاطاته المختلفة تأليفاً وترجمة وعرضاً، وما يلي ذلك من متابعات نقدية موضوعية وكتابات نظرية في طبيعة الفن ووظيفته، كل ذلك كان مترقباً في انتظار ما يعرف بـ (اللحظة المناسبة).



(43) علي الراعي : المرجع نفسه ص 83-84 .

1/5

مع ثورة يوليو وتغير المناخ العام في المجتمع المصري ومع بدء قيام المشروع القومي، بدأ فن المسرح يعبر عن نفسه بقوة، وتميز، وكثافة[44]. وقد وضح ذلك التعبير على أصعدة شتّى، ربما كان أهمها التحام هذا الفن بنبض الجماهير في قضاياهم المختلفة، وفي ضوء توافر كافة العوامل المساعدة على قيام نهضة مسرحية حقيقية؛ مثل ظهور المؤلف المسرحي المصري الذي تبنى قضايا وطنه من ناحية، وظهور جيل جديد من شباب الممثلين والمخرجين الدارسين للفنون المسرحية، وغيرهم من المتخصصين في التقنيات الفنية للعرض المسرحي مثل الموسيقى والديكور والإضاءة من ناحية ثانية. وتفجر طاقات تلك الكوكبة الممتازة من النقاد والمفكرين المصريين في متابعتهم النقدية لمختلف ألوان الأشكال المسرحية من ناحية ثالثة. وظهور هذا الجيل الجديد من المترجمين المتحمسين للفن المسرحي، والذين تميزوا بالوعي الفني في اختياراتهم لكل ما قاموا

(44) لمزيد من التفاصيل حول متغيرات الواقع المصري في تلك الفترة، وأثر ذلك على الفن المسرحي راجع: محمد مدني: اتجاهات نقد الأدب المسرحي في مصر، في الفترة من 1952إلى 1967م. دار أنوس للطباعة والنشر والتوزيع، المنيا، 200 ص 18-24 .

بترجمته من نصوص مسرحية عالمية، وصدور ترجماتهم عن متطلبات فنية وتاريخية وإنسانية لا عن مزاج شخصي أو دوافع ذاتية بحتة، فضلاً عن تميز هذه الترجمات باحترام عقلية ووعي المتلقي.

وإذا كانت الدولة من جانبها قد اهتمت بتنمية كل هذه العوامل البشرية، فقد اهتمت في المقابل أيضا بالعوامل المادية مثل إنشاء المسارح الجديدة في الأقاليم المختلفة من الوطن، وتجهيزها تجهيزاً حديثاً. والاهتمام بإصدار وتوزيع كل ما يختص بمطبوعات الثقافة المسرحية المترجمة عن كتاب أجانب، والمؤلفة من قبل الكتاب المصريين، وسواء أكانت الأعمال المترجمة نصوصاً مسرحية أم كتاباً ومراجع علمية، وسواء أكانت هذه الأعمال معنية بالتراث المسرحي أم الاتجاهات الجديدة والمعاصرة. كما سارعت الدولة بتأسيس مجلة شهرية متخصصة تهتم بكل ما يخص "المسرح" من نصوص وبخاصة المترجم منها، أو دراسات علمية تخصصية، ومراجعات نقدية، بجوار متابعة العروض المسرحية داخل وخارج الوطن.

كل هذه العوامل متضافرة حققت نهضة مسرحية شاملة، وحققت رقياً في النظرة العامة تجاه هذا الفن والقائمين عليه، بوصفه أحد أهم أدوات التثقيف، وعلامة من علامات الرقي الحضاري في المجتمع. كما أنها عملت بصورة واضحة وجذرية على وصول معطيات الثقافة المسرحية - لاسيما النص المسرحي المترجم - إلى قراء العربية، حيث سيصبح النص العالمي زاداً للأدباء والمسرحيين الجدد، وحافزاً يساعدهم - في ظل افتقادنا للتراث المسرحي - ويدفعهم على اقتحام مغامرة الكتابة في هذا المجال.

لقد وجد المسرح (لحظته المناسبة)[45] فيما صنعته متغـيرات المجتمع المصري وقتذاك من منـاخ مسـرحي ممتـاز، فـهذا المنـاخ هـو الـذي خلـق المسـرح الناهض في كل مكان ظهر فيه، من الأمثلة على ذلك.. في أثينـا أيـام بـيريكليس حين انتصر الأثينيون على الفرس، ظهر المسرح الإغريقـي العظيـم. وفي إنجلـترا أيام "اليزابيث الأولى" حين انتصر البريطانيون على "الأرمادا"، وانفتحت الأفاق أمام أحلام الإمبراطورية بغير حدود، ظهر "وليم شكسـبير"، و"مـارلو"، و"بـن جونسون". وفي فرنسا إبان عصر لويس الرابع عشر ومع تسيد فرنسا على أوربـا، ظهر في دنيا المسرح "كورني" و"راسين" وظهر "موليير".. إنه ذلـك المنـاخ الـذي تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطرق، تفكـر: أي الطـرق تسـلك؟ هـذه اللحظـة المتسائلة، التي تشـمل المـاضي بـالتحليل، وتنظـر إلى الحـاضر بجديـة وثوريـة، وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود.

وكان من الطبيعي – في هذا السياق ومـع تغـير المنـاخ العـام – أن تـأتي جهود الترجمة عن المسرح العالمي بثمارها المرجوة، لاسيما حينمـا اتسـقت هـذه الجهود مع المتغيرات الحضارية الشاملة، وصارت تصدر عـن مجموعـة متمـيزة من النقاد، والأدباء، والأسـاتذة الأكـاديميين الدارسـين لـلأدب العـالمي في لغـات مختلفة، الذين توحدت توجهاتهم وطموحاتهم مع متطلبات المرحلة. وقـد ظـهر لنا هؤلاء النقاد المترجمين، الذين حرصوا على إمداد الثقافة العربيـة بـالنصوص

(45) يناقش "على الراعي" هذه (اللحظة المسرحية المناسبة) بنظرة مستفيضة شاملة، عارضاً لكثير من التغـيرات التاريخيـة والفنيـة والاقتصاديـة والاجتماعية، التي تؤكد مدى ما تحقق للمسرح المصري آنذاك على كافة المستويات، بما فيها نشاط حركة الترجمة عن المسرح العالمي على أيدي المترجمين المتخصصين، وأغلبهم من رجال المسـرح، وأسـاتذة الأدب الذين عادوا من بعثاتهم العلمية. راجع: علي الراعي: المرجـع نفسـه، ص84 – 93.

المسرحية العالمية الكلاسيكية والمعاصرة، التي قاموا بترجمتها عن الثقافات المختلفة، ومثلما ترجم سوفوكليس، ويوريبيدس، واريستوفانيس، وشكسبير، ومارلو، وراسين، وكورني، وموليير، ترجم كذلك هنريك إبسن، وجورج برنارد شو، وأنطوان تشيكوف، وفيدريكو جارسيا لوركا، وبرتولد بريخت، وتنيسي وليامز، وبيتر بروك..، كما حرص هؤلاء النقاد / المترجمون بصفتهم النقدية على متابعة كل ما يعرضه المسرح المصري من أعمال درامية مترجمة أو مؤلفة، وقاموا بنقد هذه العروض في الدوريات المتخصصة، وعلى الصفحات الأدبية للصحف، كما قاموا بإصدار هذه المقالات وغيرها من الدراسات النقدية في كتب مستقلة فيما بعد. فأصبحت المسرحيات العالمية مع الدراسات النقدية المعنية بفن الدراما مادة ثقافية مطبوعة ومتاحة للقارئ. وعلى يد هؤلاء النقاد/ المترجمين ظهرت لنا الاتجاهات المختلفة في ترجمة المسرح العالمي[46].

---

(46) مفهوم (اتجاه الترجمة) الذي تعتمده هذه الدراسة هو رؤية المترجم للنص المسرحي الذي يقوم باختياره وترجمته، وطبيعة المنهج الذي يعتمده في ترجمة النص مثل: هل يترجم عن اللغة الأصلية أم عن لغة وسيط ؟ وهل يقوم بترجمة النص كما هو، أم بتصرف؟ هل يحذف شيئا من النص؟ هل يضيف شيئا من عنده لتفسير النص؟ إلخ. وتأثر هذا المنهج بالقناعات الفنية والجمالية والفكرية التي يتبناها المترجم نحو الفن المسرحي بخاصة، والنمط اللغوي الذي يميل المترجم إلى ترجمة النص المسرحي به، سواء أكان الفصحى أم العامية. فمن الثابت والمؤكد أن كل مترجم من هؤلاء النقاد المترجمين ينتمي في الحقيقة إلى اتجاه نقدي أو مدرسة نقدية لها رؤيتها للفن المسرحي، وهذه الرؤية التي يمارسها في نقده للمسرح سوف تنعكس بصورة ما على ترجمته في كل الأبعاد التي سبق التنويه لها؛ مثل اتجاه (الفن للفن) الذي تزعمه رشاد رشدي ومعه ومن بعده تلاميذه من النقاد وأغلبهم من دارسي الأدب الإنجليزي، وانعكاس هذا الاتجاه النقدي على طبيعة النصوص التي ترجمها نقاد هذا الاتجاه. وهي بدون شك تختلف في منهجها عن ترجمات نقاد (الاتجاه الاجتماعي) مثلا، وهكذا.. وهذا ما سوف تناقشه الأسطر التالية.

لقد تسيد هؤلاء النقاد / المترجمون الساحة الثقافية في مصر خلال هذه الفترة، وشكلوا واجهتها، وصاروا رموزها المضيئة فيما بعد. وحصر كل هؤلاء المترجمين وتصنيفهم مسألة لا تدخل في نطاق هذه الدراسة، لكننا يمكن أن نذكر منهم بعض النماذج المهمة وذات الأثر في هذا الحقل مثل: لويس عوض، دريني خشبة، على الراعي، عبد القادر القط،رشاد رشدي، محمد غنيمي هلال، عبد الحليم البشلاوي، عبد الغفار مكاوي، محمد إسماعيل الموافي، حسين مؤنس، عبد الرحمن بدوي، محمود حامد شوكت، صلاح عبد الصبور، على أحمد محمود، نعمان عاشور، وقد شاركهم في الفترة نفسها جيل جديد من النقاد المترجمين الشباب مثل محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة، أمين العيوطي، ماهر شفيق فريد، فاروق عبد الوهاب، فاروق عبد القادر، فاطمة موسى، جلال العشري، علي شلش، نعيم عطية، يسري خميس، فتحي العشري، أنيس منصور.. وكثير غيرهم من المترجمين ذوي الاهتمامات المتعددة والرؤى والقناعات المتباينة.

والمتأمل في طبيعة هذه الكوكبة من المترجمين يلاحظ أن عددا كبيرا منهم قد عملوا بالتدريس في الجامعة، واشتغلوا بالبحث العلمي والحياة الأكاديمية في تخصصات مختلفة، وإن كانت كلها تخصصات تدور في فلك العلوم الإنسانية، وبخاصة الأدب في لغاته المختلفة، والنقد الأدبي، والفلسفة. ويلاحظ كذلك أنهم – بصفتهم النقدية – ينتمون جميعا إلى اتجاهات نقدية مختلفة[47].

---

(47) حول تصنيف النقاد المسرحيين في مصر في هذه الفترة وفق اتجاهات نقدية مختلفة،ينطلق اختلافها من تباين في الأسس المعرفية والفلسفية، وتمايز في الجذور الفكرية والفنية المؤسسة لكل اتجاه، وانعكاس هذه التباينات على رؤية النقاد حول كل من طبيعة المسرح ووظيفته لدى كل اتجاه، وما يتبع هذا من اختلاف في الرؤية النقدية وتباين حول تفسير الظواهر الفنية والقضايا.. وصولا إلى الفروق في طبيعة المصطلحات النقدية والفنية المستخدمة في لغة النقاد وفق اتجاهاتهم، ومصادر هذه المصطلحات، راجع للمزيد: محمد مدني: المرجع السابق، صفحات متفرقة.

وهذه الاتجاهات النقدية تقوم فيما بينها اختلافات وتباينات في الجذور الفكرية والمعرفية التي تؤسس عموم رؤيتها ومرجعيتها لنظرية المسرح، مما يؤدي إلى اختلاف في الرؤى النقدية، ومن ثم ينشأ ذلك التباين والاختلاف في تفسير العمل المسرحي الواحد لدى هؤلاء النقاد. ومن المؤكد أن هذه الاتجاهات النقدية بقناعاتها الفنية والفكرية الموضوعية المختلفة سوف تترك بالضرورة أثرا منهجيا على رؤية النقاد/ المترجمين الذين ينتمون لها. ولابد أن تنعكس هذه التباينات والاختلافات بصورة أو بأخرى على رؤية النقاد وممارستهم في حقل الترجمة، بداية من اختيار النص المسرحي الملائم للترجمة، وحيثيات الاختيار لهذا النص أو ذاك بما يتوافق وقناعات الناقد ورؤيته، والطرق الفنية التي يرتضيها الناقد المترجم ويتبعها في ثنايا ترجمته، وصولا إلى التفاصيل الدقيقة في جماليات الترجمة.

فإذا كانت الفروق الفردية التي تبدو واضحة بين المترجمين نتيجة تمايزهم الفردي وقدراتهم التخيلية أو ملكاتهم الخاصة، وتباين ثراء قاموسهم اللغوي أو فقره، سوف تترك بالضرورة آثارها واضحة جلية على النص المسرحي المترجم، مهما حاول المترجم أن يخفي مداده ليظهر العمل كما قدمه المؤلف الحقيقي، فمن الأحرى إذن أن تظهر على النص الفروق المنهجية الرئيسة والقائمة فعلا بين هؤلاء المترجمين النقاد، حيث إن الفروق المنهجية بينهم لا تنشأ نتيجة لتباين القدرات الشخصية، أو الملكات والمواهب الخاصة لدى النقاد، إنما تنشأ نتيجة لاختلاف في الأصول الفكرية والمعرفية التي تتأسس عليها الاتجاهات النقدية، حيث إن هذه الأصول هي التي تشكل قناعات النقاد ورؤيتهم النقدية تبعا لاتجاهاتهم النقدية المتباينة التي ينتمون إليها.

من هذا المنطلق يمكننا أن ندرس الفروق المنهجية القائمة بين أي

ترجمتين – أو أكثر – قدمتا في لغة واحدة عن نص مسرحي عالمي واحـد، بشـرط أن تكـون الـترجمتين قـد صدرتـا مـن قبـل نـاقدين ينتميـان لاتجـاهين نقديـين مختلفين. كذلك يمكننا أن ندرس الفروق والتباينات القائمة بين أي ترجمتـين – أو أكثر – لنصين مسرحيين مختلفين مؤلفهما واحد، بشرط أن تكون المسـرحيات مترجمة إلى لغة واحدة من قبل ناقدين مختلفين، ينتمي كل ناقد منـهما لاتجـاه نقدي مغاير. كما يمكننا بالطبع أن ندرس جهود الترجمة عن المسرح العالمي التي يقدمها أي ناقد مسرحي لـه منهجـه المتميز، لـنرصد طبيعـة العلاقـة المفـترض قيامها بين منهجه في نقد الفن المسرحي ومنهجه في ترجمــة هـذا الفـن، وأبعـاد هذه العلاقة الموضوعية التبادلية المتكافئة.

إن جوهر مثل هذه الدراســات يجـب أن يـهتم برصد وتحليـل أشكال التمـايز الفـني/ الموضوعـي الـذي سـيتضح في منـهج ترجمـة أي نـص مسـرحي، مادامت هذه الترجمة قد صدرت عن ناقد أدبي. باعتبـار أن هـذا التمـايز أو تلـك المغايرة في شكل وروح الترجمــة سـتكون نتيجـة لفعاليـات المنـهج النقـدي الـذي يحكم رؤية هذا الناقد تجاه فن المسرح في الأساس.

إن الفروق الفنية والاختلافات المنهجية الموضوعية الـتي يمكـن رصدهـا بين أي نموذجين نقديين صدرا عن ناقدين مختلفين حـول تفسـير وتحليـل نـص مسرحي واحد، كما في دراسات (نقد النقد أو النقد الشارح **Meta criticism**) مثلا، يمكن أن يرصد شبيهها من التمايز الفني والموضوعي بين الناقدين نفسـهما حينما يقومان بترجمة عمل فني واحد، وذلـك نتيجـة للمغـايرة المنهجيـة الـتي تحكم رؤية كل واحد منهما تجاه طبيعة هذا الفن ووظيفتــه، ونتيجـة للقـاموس اللغوي والاصطلاحي والثقافي الذي سيســتخدمه كـل نـاقد منـهما ليعـبر بـه عـن تفسيره الفني للنص.

بصياغة أخرى يمكن أن نقول: إن الترجمة التي ستصدر عن الناقد الفني سواء أكان هذا الناقد جماليا أو شكليا محضا، وغير ذلك من متغيرات مقبولة ومبررة في إطار الرؤية الفنية الواحدة، ستكون بالضرورة ترجمة مغايرة من حيث رؤية المترجم للنص، ومنهجه في الترجمة، عن تلك الترجمة الصادرة عن أي ناقد آخر ينتمي للاتجاه الأيديولوجي[48] سواء أكان الناقد الأيديولوجي اجتماعيا، أو عقائديا، ماركسيا أو اشتراكيا.. وغير ذلك من أيديولوجيات. وستختلف عنهما ترجمة أخرى ثالثة، أو رابعة، قد تصدر عن ناقد تكاملي.

من هذا المنطلق يمكننا أن ندرس طبيعة الاختلاف القائم في طرق ترجمة الفن المسرحي بين رموز النقاد المصريين، ويمكننا على هذا الأساس أن نفسر معارك النقاد / المترجمين واختلافاتهم النظرية والتطبيقية حول ترجمة نص مسرحي ما، وتصوراتهم للشكل الملائم أو الطريقة المثلى لترجمته، وأن نوضح أبعاد هذا التباين المنهجي والاختلاف الملموس بين هؤلاء النقاد المترجمين في حقل ترجمة الأدب المسرحي، وأن نفسر هذا التباين في ضوء التوجهات النقدية، وطبيعة المناهج التي استندوا عليها.

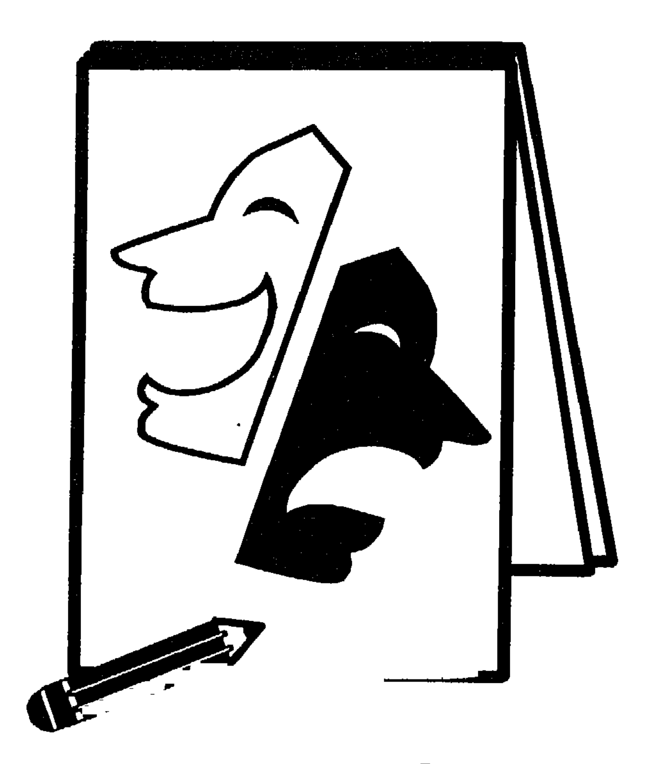
(48) استخدام هذه الدراسة لمصطلح (الاتجاه الأيديولوجي) ما هو إلا استخدام إجرائي للتفريق بين تباين الاتجاهات النقدية المختلفة، ولتوضيح الفارق المنهجي بين الناقد المسرحي الذي يعلي من القيم الفنية الشكلية والجمالية في نقده للعمل الفني على حساب المضمون، والناقد المسرحي الذي يعلي من قيم المضمون على حساب الشكل الفني وجمالياته، فالبون بينهما شاسع. وهذا الاستخدام الإجرائي لا يتعارض بالمرة مع يقيننا بأن كل الأدب – بوصفه منتجا إنسانيا – لابد أن ينتمي لأيديولوجيا ما، وكذلك كل أشكال النقد الأدبي أيما كانت اتجاهاته، ومهما أغرقت بعض هذه الاتجاهات في البعد الفني للنص لابد لها في الأساس من الانطلاق عن رؤية أيديولوجية ما، ولابد أن تتضمن موقفا فكريا ما.

على سبيل المثال يمكننا أن ندرك الأسباب الكامنة وراء الفـروق الفنيـة الجمالية والموضوعية كذلك بين منهج لويـس عـوض في الترجمـة مقارنـة بمنـهج على الراعي أو محمد غنيمي هلال، وكذلك منهج محمد مندور في ترجمة المسـرح العالمي مقارنة بمنهج رشاد رشدي، ومنهج عبد القـادر القط في ترجمـة الجنـس الأدبي نفسه وحيثيات مغايرته لمنهج دريني خشبة أو منهج عبد الرحمن بدوي. وبالمثل يمكن أن نفسر الفروق المنهجيـة في الترجمـة مـا بـين فـاروق عبـد القـادر وسمير سرحان ..وهكذا.

وفي الصفحات التالية سوف تقف الدراسـة – بـالتطبيق – أمـام نمـوذج واحد من رموزنا النقدية هو الدكتور "عبد القادر القط"، تاركين للمحاور مهمة الكشف عن حيثيات الاختيار، ومناقشة جهود هذا الناقد في حقل الترجمة علـى هدى من المفهوم السابق للعلاقة المفترضة ما بين حقلـي النقـد الأدبـي والترجمـة الأدبية، آملين أن تفتح الدراسة بابا جديدا يقوم بقـراءة وتحليـل جـهود هـؤلاء النقاد في حقل الترجمة، وأن تمدنـا مثـل هـذه القـراءات في حقلـي النقـد الأدبـي والترجمة الأدبية بنتائج ربما لم يكشف عنها النقاب بعد رغم قيمتها وثرائـها. وأن تطرح أهمية التوسع في منظورنا لأشكال الخطاب النقدي المعاصر بـالبحث في مناطق لم نقترب منها بعد، على الرغم من علاقتها الوثيقة بهذا الخطاب.







الأنموذج

2/1

الأستاذ الدكتور "عبد القادر القـط"[1] واحـد مـن أهـم رواد الحركـة النقديـة المعـاصرة في الثقافـة العربيـة، وصـاحب دور مؤثـر لا ينكـر في حياتنـا الثقافية على مدى عدة عقود، كما يعد رمزاً من رموز الحياة الأكاديمية المصرية، وعلماً من أعلامها اللذين نفخر بهم، لما له من تاريخ علمي مشرف، ومـا يتصـف به من معرفة وسعة اطلاع، وعمـق تـأمل، وفكـر مستنير، ونظـر ثـاقب، وعقـل ناقد، وذوق فني رفيع، وإنسانية شفيفة يتمتع بـها أستاذاً ومفكـراً، فضـلاً عـن

(1) ولد الدكتور القط في قرية شرقية المعصرة مركز بلقاس - دقهلية، في عام 1916م، وتلقى تعليمه الأولي في مدرسة بلقاس الابتدائية، ثم انتقل إلى القاهرة ودخل المدرسة التوفيقية الثانوية، ثم التحق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة وتخرج منها في عام 1938م، عمل موظفاً بمكتبة جامعة القاهرة من عام 1939م إلى عام 1945م حصل على بعثة إلى إنجلترا لدراسة الدكتوراه، ثم عاد بعد بعثته ليشارك في حياتنا الثقافية بنشاط ووعي .. لمزيد من البيانات والمعلومات حول السيرة الذاتية للدكتور القط راجع: محمد محمود عبد الرازق: عبد القادر القط "المحيط الهادي"، الكتاب التذكاري الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997م. حيث تناول مختلف مراحل حياة ناقدنا منذ الطفولة والعلامات البارزة في هذه الرحلة. عبد الحميد القط: عبد القادر القط ناقد ومنهج، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991م، ص5-10. نجيب العقيقي: من الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1975م، ص314-315.

مواقفه الملتزمة الجادة، وسعيه الدؤوب من أجل تنويرنا الثقافي، وتطوير مناهج دراسة ثقافتنا وتراثنا الأدبي في جامعاتنا المصرية والعربية[2].

والدكتور القط علامة متميزة من علامات الثقافة المصرية والعربية المعاصرة، في حفاظه على جوهر أصالتها من ناحية، وفي سعيه نحو تدعيم نزوعها إلى التطور من ناحية أخرى، فقد عرفته منابرها ومنتدياتها ملماً واعياً بالتراث، منقباً عن أفضل ما فيه من ناحية، ومتجاوزاً للمفاهيم التقليدية في التعامل معه، متطلعاً لروح التطور والتجديد التي يفرضها الواقع المعاش من ناحية أخرى. كما عرفته واحداً من أهم النقاد المصريين المعاصرين الذين أرسوا قواعد منهجية جادة في حقل النقد الأدبي، يحاولون بها ربط خيوط التطور المستقبلي بجذور الثقافة، ويراعون بدأب توجهات هذه القواعد المنهجية لكي توازي الإبداع وتحاذيه، ولا تنفصل عنه، وهي في الوقت ذاته لا تدعي قيادة ولا ترضى تبعية.

والقط بوصفه أحد فرسان النقد الأدبي المعاصر يمتلك وعياً فكرياً، وذوقاً أدبياً، ورؤية فنية شاملة، ومتماسكة، ومتطورة، ومرنة، كما أنه يمتلك منهجاً نقدياً واضحاً متوازناً ومتكاملاً[3]، يقف به أمام الآثار والنصوص الأدبية، وما تثيره دوماً من قضايا موضوعية وجمالية وحضارية وإنسانية. ويعد الدكتور "عبد القادر القط" واحداً من النقاد المخلصين لمشاريعهم النقدية الطموحة، واحداً من النقاد الذين أثروا حياتنا الأدبية والنقدية بخاصة، والثقافية بعامة، عبر ما يقرب من ستين عاماً، بما قدم – ومازال يقدم – من جهود مختلفة ومتنوعة، في شتى المجالات والحقول الأكاديمية، والنقدية، والفكرية، والثقافية

---

(2) حول موقف الدكتور القط من مناهج الدراسة التقليدية في أقسام اللغة العربية بكلية الآداب، وسعيه نحو تطويرها راجع: عبد القادر القط ناقد ومنهج ص8.

(3) سوف نتوقف بالتفصيل أمام منهج الدكتور القط في النقد الأدبي في المحور الثالث من هذا الجزء.

بعامة، ليس في وطنه مصر وحدها وإنما على امتداد أرجاء الوطن العربي كافة.

نتيجة لوفرة إنتاج القط في مختلف المجالات الثقافية ورقي مستواه، ونظراً لتميزه المنهجي، كان من المنطقي أن تصبح مؤلفاته وأعماله المختلفة محل تقدير واهتمام موضوعيين، وأن تقوم عليها بحوث ودراسات نقدية، قام بها نقاد وكتاب وباحثون يؤمنون بقيمة هذه المؤلفات ومستواها الرفيع، ويدركون مدى فعاليتها ودورها الإيجابي نحو الخطاب النقدي المعاصر بخاصة، والثقافة العربية بعامة.

وقد استطاعت تلك الدراسات في تناولها لكتابات الدكتور القط ومؤلفاته أن تفجر كثيراً من الموضوعات النقدية الشاغلة، وأن تطرح مسائل متنوعة جميعها ذات أهمية بالنسبة للخطاب النقدي المعاصر. وبخاصة تلك الدراسات التي اهتمت بدراسة المنهج النقدي الذي اتبعه القط في مختلف كتاباته. وبرغم أن أغلب هذه الدراسات تدور حول مجال محدد من مجالات البحث المختلفة التي شارك القط فيها بمساهماته، إلا أن خطوط التناول في بعض هذه الدراسات كانت تتماس أحياناً مع أكثر من مجال باعتبار أن هذه المجالات تضمها في النهاية بوتقة واحدة حاوية، وتعبر عن رؤية كلية متجانسة؛ كأن يتداخل مجال النقد مع تاريخ الأدب[4]، أو يتماس البحث في نقد الشعر الذي قدمه القط – في إطاريه النظري والتطبيقي – مع تجربته الإبداعية الشعرية، وتقديمه لها أو تعليقاته

(4) تعددت وتنوعت الدراسات النقدية التي تناولت جهود الدكتور القط في كثير من المجالات ولكننا سنتخير هنا نموذجين محددين قدمهما د/ عبد الحميد القط حول جهود الدكتور عبد القادر القط في النقد الأدبي، حيث إنهما يدللان على ما نذهب إليه من رأى، هذان النموذجان هما:
- عبد القادر القط والنقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1989م.
- عبد القادر القط ناقد ومنهج، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1991م.

النقدية عليها، وما ارتبط بهذه التجربة من معارك نقدية، أو يتصل الحديث عن الفروق – والمتشابهات – الفنية والموضوعية القائمة ما بين القصة القصيرة وقصيدة الشعر، مثل الحديث حول مصطلح (القصة القصيدة)[5]، أو أن يتماس نقد الأدب الروائي مع نقد فن المسرح، أو يجتمعا عند ذكر المشتركات والفروق بينهما، كما في الحديث عن مصطلح(المسرواية) مثلاً[6]. ولكن يظل التناول العام لهذه الدراسات في مجمل الأمر خاضعاً لطبيعة كل دراسة على حدة، ومتماشياً مع مقتضياتها المنهجية، واتجاهها البحثي.

و الملاحظ على هذه الدراسات أن غالبيتها اهتمت في المقام الأول بجهود القط في مجال النقد الأدبي، وبكتاباته النقدية عن الأشكال الأدبية المختلفة من شعر وقصة ورواية ومسرح، وتناوله للقضايا الفنية والجمالية والحضارية والإنسانية المتعلقة بها، وعلاقة هذه الأجناس بالإطار الحضاري الذي أوجدها وأنشأ الحاجة لها. كما اهتمت هذه الدراسات والبحوث بكتابات القط المعنية بتاريخ الأدب العربي في عصوره المتباينة، والظواهر الفنية والأدبية في العصور الأدبية المختلفة التي تعرض لها. فقد حظيت هذه الجهود بنصيب الأسد من

(5) حول هذا المصطلح، ورؤية عبد القادر القط للعلاقات الفنية المشتركة بين هذين الشكلين راجع: محمد محمود عبد الرازق: عبد القادر القط المحيط الهادي ص161–172.

(6) من أهم ما ذهب إليه د/ عبد القادر القط نفسه أن هناك تزاوجا يجب أن يقع بين الأجناس الأدبية؛ بمعنى أن الأديب الناجح هو الذي يستطيع أن يجعلنا نقبل القوالب المهجنة في ظروف معينة، مثل مسرواية توفيق الحكيم التي ظهرت في مرحلة كانت تشهد صراعا رهيبا بين الرواية والدراما حول أيهما أصلح للتعبير والاستمرار، والقصة المسرحية التي صدر عنها نجيب محفوظ لها ما يبررها، في حين أن هناك نزعة للجمع بين القصة والقصيدة ..راجع أ.د/ أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، 1981م، ص181.

مجموع الدراسات اللاحقة التي قامت على ما قدمه ناقدنا من أراء في هذا المجال.

وأزعم أن هذا الاهتمام راجع إلى كون هذه الجهود تمثل الجزء الأكبر من إنتاج الدكتور القط، وهي المساحة الأكثر امتداداً من مشروعه الثقافي العام، لكن هذا الاهتمام البحثي – في مجمله – وإن اختص بالجزء الأكبر من مؤلفات القط فإنه طغى – بصورة لا تخفى– على بعض أشكال الجهود الثقافية المهمة الأخرى، ولم يتح لها حقها الواجب في التمحيص والبحث على نحو ما سنوضح في الأسطر التالية.

تأتي جهود القط الرائدة في مجال الصحافة الأدبية، في مرتبة تالية لجهوده النقدية، ومما لاشك فيه أن جهوده في الصحافة الأدبية بدأت مهتمة بالحياة الأدبية والنقدية، ولكنها في الآونة الأخيرة تباينت اهتماماتها بمجمل الحياة الثقافية، وعمل عقله الناقد في كثير من مظاهر الحياة الفكرية والثقافية بعامة. وجهود القط في هذا المجال تعد تطويراً لعلاقة الناقد وأستاذ الجامعة والمثقف بعامة بقضايا مجتمعه، ولا غرو فقد أضحت الصحافة في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين مجالاً خصباً. ويعتبر القط أحد فرسانه المتميزين نظير مشاركته النشطة في الكتابة لكثير من أشهر الصحف اليومية مثل (الجمهورية) و(المساء) و (الأخبار) و(الأهرام)، بجوار كثير من المجلات الأدبية والثقافية، حيث شارك القط بالكتابة في عدد غير قليل من المجلات التي لعبت دوراً بارزاً ومؤثراً في ثقافتنا المعاصرة مثل (الكاتب المصري) و(الفجر الجديد) و(الرسالة) ثم (الشهر) و(الهلال) و(روزاليوسف) و(الثقافة) و(المجلة) و(المسرح) و(إبداع).

وقد شهدت هذه المجلات مجموعة نادرة من المقالات الأدبية والفكرية

والثقافية المتنوعة التي قدمها القط لجمهور القراء عبر هذه الرحلة، ومازال يقدم حتى اليوم مقالاته الواعية المحيطة بثقافتنا وتوجهاتها. فضلاً عن تحمله المهام الإدارية ورئاسة تحرير بعض هذه المجلات مثل مجلة (المجلة) و(المسرح) و(إبداع). وما صاحب تلك الإدارة من رقي وتطوير ونضج لهذه المجلات، ومساهمته في توسيع رقعة خدماتها الأدبية والثقافية، ناهيك عن دوره الحقيقي في هذه الدوريات الذي تمثل في اكتشافه لهذا الكم المتميز من الأصوات الأدبية الجديدة الجادة التي قدمها على صفحات هذه المجلات في فترة زمنية ليست قصيرة، ومنح لإنتاجها فرصة الظهور والطرح على جمهور القراء عبر هذه المجلات، وكذلك هذا الكم من النقاد الشبان الجدد الذين أعطي لهم ولمناهجهم النقدية الجديدة والمتطورة حق التعبير، فصارت بعدها هذه الأصوات والأقلام علامات بارزة في الحياة الأدبية المصرية والعربية[7].

أما تلك الذخيرة الهائلة من المقالات المتنوعة التي كتبها عبد القادر القط على صفحات هذه الصحف والمجلات، فهي خير شاهد على مدى متابعته الواعية للمنتج الأدبي والنقدي في ثقافتنا المعاصرة من المحيط إلى الخليج، وقدرته الفائقة على الانتقاء الجيد، والتحليل الثاقب، والتذوق الرفيع، وحرصه الدائم على تفجير القضايا الجادة والجوهرية التي تمس صميم حياتنا الأدبية

(7) من باب إرجاع الفضل لأهله وجب علينا أن نقول: إن جهود الدكتور القط كانت وراء ظهور وتقديم شعراء، وروائيين وقصاصين، وكتاب مسرح، مثل أمل دنقل، وبدر توفيق، وكمال عمار، ومحمد البساطي، ومحمد حافظ رجب، وسعيد الكفراوي، وحلمي سالم ..وكثير غيرهم من النقاد الناشئين، بأفكارهم ومناهجهم الجديدة، ولعل مجلة إبداع تقف خير شاهد على صدق ما نقول؛ فالناظر في كشاف المجلة خلال الفترة التي تولى فيها الدكتور القط رئاسة تحرير المجلة، سيدرك هذا الكم من النتاج الأدبي المتميز من حيث المستوى الفني، وهذه الأسماء الجديدة التي ساهم القط في ظهورها على الساحة الأدبية والنقدية والثقافية في مصر.

والفنية والنقدية والثقافية، وتنم عن شجاعته في اقتحام تلك النوعية من المعارك النقدية والثقافية ذات القيمة الحضارية التي لا اختلاف عليها، ورغبته الدائمة في الكشف عن مجموع القيم الحقيقية للأدب بخاصة والفن بعامة، والوظائف الخالدة لهما[8]. ومدى ما تحمله من تعنت ومحاربة شخصية مباشرة وغير مباشرة من جريرة مثل هذه المقالات النقدية الصادقة[9]؛ ومع هذا لم تجد كل هذه الجهود ما تستحقه بعد من الدراسات الجادة التي ستكشف لنا في جانبها التاريخي عن تطور فكر عبد القادر القط من ناحية، وطبيعة القضايا الأدبية والنقدية والثقافية التي عايشها المجتمع، وانشغل بها القط، وموقفه منها من ناحية ثانية .

ثم تأتي جهود القط في مجال الإبداع الأدبي في المرتبة الثالثة، وهي – على الرغم من شاعرية القط المفعمة، وصوره الفنية الراقية، وصدقه الفني الذي تنم عنه قصائده الرومانسية المبكرة – جهود تكاد تنحصر في ديوانه الشهير

(8) يمكن النظر إلى مجموع المعارك الأدبية والنقدية التي خاضها الدكتور عبد القادر القط بوصفها موضوعا مستقلا، لندرك خصوبة هذه القضايا وأهميتها، ومدى تأثيرها في تاريخنا الثقافي المعاصر، ودورها في الحياة الأدبية والنقدية، منذ معاركه النقدية المبكرة حول طبيعة الشعر ووظيفته، وأهمية تطوره الفني، وانتصاره للجديد وللقيم الفنية الأصيلة فيه، ومعاركه حول اللغة العربية، ثم معاركه المختلفة طوال النصف الثاني من القرن العشرين حول فن المسرح ودوره في ثقافتنا وحضارتنا المعاصرة، ولعل أهمها معاركه حول ترجمة المسرح العالمي إلى اللغة العربية، وطبيعة اللغة الفنية المستخدمة في الترجمة بما يتوافق وشخصيات ومواقف كل عمل مسرحي، بما لا يفسد جماليات العمل لدى المتلقي، ولا يعوق وظيفة المسرح عموما.

(9) كثيرا ما تحدث القط في أحاديثه الشخصية عن طبيعة هذه المعارك، والعنت الذي لاقاه نتيجة لرأي أدبي أو نقدي ذكره، مثل صدامه مع يوسف السباعي، ورشاد رشدي..

(ذكريات شباب)[10]، ذلك الديوان الذي ضمنه مجموعة قصائده المكتوبة في الفترة من 1941م إلى 1943م، وكان بعضها قد نشر في بعض المجلات قبيل سفره إلى أوروبا للدراسة[11]، حيث انقطع القط عن كتابة الشعر عند سفره، وبعد عودته من إنجلترا، ومع انخراطه في الحياة الأكاديمية. لكن ذلك لم يبعده كلية عن فن الشعر بل عمق وعيه النقدي به، وأتاح له قدراً من التميز في معالجته (فلا شك أن شاعرية عبد القادر القط تقف خلف تفرده في مجال التذوق الفني للأعمال الأدبية، على خلاف في ذلك مع كثير من النقاد المحترفين، الذين لا هم لهم – بسبب نصيبهم الضئيل أو المحدود من هذا التذوق – إلا حفظ المذاهب، والقوالب

(10) يعد ديوان (ذكريات شباب) والمطبوع عام 1958م الديوان الأول والأخير للقط حتى الآن، ولا تكمن قيمة الديوان فقط في تلك القصائد التي كتبها بحس إنساني مفعم بالقيم، وتقنية جمالية لا تغيب، بل تتجسد أيضاً في مقدمة الديوان التي كتبها القط ليقدم بها تجربته الشعرية مطبوعة، وقد ناقش القط في هذه المقدمة رؤيته لفن الشعر طبيعة ووظيفة، والتطورات التي لحقت بالقصيدة العربية وتحولها من الشكل التقليدي إلى الشكل الجديد (الحر)، وقد أوضح القط اختلافه مع الموقف الدجماوي الذي اتخذه بعض النقاد الواقعيين في حكمهم الضيق على هذا الفن.. عبد القادر القط : ذكريات شباب، مصر للطباعة، القاهرة 1958م. المقدمة. ولمزيد من التفاصيل حول الجدل النقدي الذي دار حول طبيعة قصائد هذا الديوان، وبخاصة بين محمود أمين العالم وعبد القادر القط راجع محمد محمود عبد الرازق: المحيط الهادي ص 78 – 98.

(11) يذكر على شلش أن عبد القادر القط كان في تلك الفترة صوتاً متميزاً بين الأصوات الشعرية التي ازدحمت بها ساحة الشعر، ولولا سفره – فيما يبدو – وانخراطه في الدراسة الأكاديمية، وانقطاعه المفاجئ عن الشعر، ثم عودته إلى التدريس.. ما كف صوته الشعري وموهبته الواضحة عن الغناء. راجع على شلش: المجلات الأدبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1988م، ص299 – 300.

النقدية، وتطبيقها على تلك الأعمال..)[12]. ولا أدل على ذلك التميز من تلك الدراسات الوفيرة التي خصصها الدكتور القط لنقد الشعر، وبز فيها بصورة جلية، بل إن أغلب الجوائز التي حصل عليها الدكتور القط منحت له على ضوء دراساته في نقد الشعر أولاً [13]. ولعل استفادة القط الشاعر من أبعاد تجربته الشعرية، ووعيه بطبيعة الشعر ووظيفته، يتبديان في المقدمة النقدية التي صدر بها هذا الديوان، حينما هم بإصداره، وهي المقدمة التي تحمل عبر ثلاثة وثلاثين صفحة كثيراً من الأسس والمفاهيم حول هذا الفن التليد، وتطوراته المعاصرة، وتناقش في إطار من الجدل النقدي البنّاء الهادئ مجموعة من أهم القضايا الجمالية والموضوعية التي يثيرها فن الشعر.

وقد يرى بعض الكُتّاب أن القط قد ظلم تجربته الشعرية حينما قدمها بهذه المقدمة التي دافع فيها عن الاتجاه الواقعي، وبدا كما لو كان يتبرأ من هذه القصائد الرومانسية[14]. ولكن الحقيقة كما نراها تكمن في منطقية التباين ما بين موقف القط النقدي حينما كتب تلك المقدمة بعد فترة سمحت له بالابتعاد بما يكفي للحكم على تجربته الشعرية، وهو يراها بعين الناقد المنتصر للجديد، وموقفه الفني الذي أبدع فيه هذه القصائد خلال سنوات متفرقة.

---

(12) أنظر حسن فتح الباب: الدكتور عبد القادر القط شاعر أو ناقد، مجلة الثقافة العدد 28، يناير 1976م، ص53.

(13) من المعروف أن أغلب الجوائز التي حصل عليها الدكتور القط كانت عن دراسات في نقد الشعر ربما كان أشهرها حصوله على جائزة الملك فيصل كان عن كتابه (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر) وإن كان ذلك لا يعني أبداً أن دراساته النقدية للأجناس الأخرى دون مستوى تحليلاته لفن الشعر.

(14) راجع: محمد محمود عبد الرازق: عبد القادر القط، المحيط الهادي ص78 – 79.

وقد تناولت بعض الدراسات الأدبية المقارنة منذ فترة غير قصيرة بعض قصائد هذا الديوان، وقامت بتحليلها، وأظهرت بعضا من قيمه الجمالية والموضوعية[15]، لكن تبقى تجربة القط الشعرية ممثلة في هذا الديوان في حاجة لدراسات فنية متكاملة، تحدد قيمة الديوان ودوره في سياق الفترة التاريخية التي كتبت فيها القصائد، ومكانتها الفنية من عموم حركة الشعر العربي المعاصر. وعلى الرغم من تغافل الدراسات الأدبية المعاصرة لكثير من إنتاج عبد القادر القط المتنوع في غير مجال النقد الأدبي، فإن شذرات بحثية متناثرة قامت من حين لآخر حول بعض هذه المجالات.

في مقابل ذلك ظل مجال واحد من هذه المجالات قابعا في الظل، وبمنأى تام عن التقييم النقدي والبحث الموضوعي المرتجى له، ألا وهو مجال (الترجمة عن الأدب العالمي). ويأتي هذا التجاهل على الرغم من الأهمية القصوى لمجال الترجمة الأدبية في حياتنا الأدبية والثقافية عموما، وعلى الرغم مما يمثله هذا الحقل من قيمة في مجموع جهود الدكتور القط، وما يشكله فيها من مساحة، تلك الجهود التي يجب أن ننظر لها على أنها تصنع في تكاملها وتآزرها بانوراما مشروع "عبد القادر القط" الثقافي، وتعبر عن مدى توافق رؤيته المنهجية، وتناسق عالمه الفكري من عدمه. مع هذا كله فقد ظلت جهود هذا المجال بعيدة عن أشكال الدرس الأدبي والنقدي المرجوة. ومن ثم كان هذا أحد الأسباب والدوافع الموضوعية لإنجاز هذه الدراسة .

---

(15) مثلما فعل د/ إبراهيم عبد الرحمن في دراسته المقارنة لقصيدة (مثال) كاشفا عن الرؤية الفنية ومنهج القط الشاعر في توظيف الأسطورة اليونانية (بيجماليون). راجع: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، القاهرة، 1977م، ص289-295.

2/2

تعد جهود عبد القادر القط في حقل الترجمة عن الأدب العالمي جانبا مهما وفعالا لا يمكننا أن نتغافل عنه حين ننظر إلى مجموع جهوده في خدمة ثقافتنا العربية المعاصرة بعامة، ذلك بما حققه هذا الناقد عبر هذا الحقل من منافذ وسبل اتصال بالثقافات العالمية الأخرى، وما أقامه من جسور للمشاركة في الحوار الثقافي والتلاقح المعرفي، فضلا عما أنجزه من مكاسب في حقل التبادل الأدبي بخاصة.

وقد شارك الدكتور القط بجهوده في حقل الترجمة الأدبية، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، بوصفه واحدا من رواد الثقافة المصرية ومفكريها في تلك الفترة، وواحدا من النخبة المثقفة من الأساتذة الذين واصلوا دراساتهم الأكاديمية في أوربا، وأدركوا قيمة الاحتكاك العلمي وأهمية التواصل الفكري والثقافي بهذه الحضارة الناهضة الشابة، وما يستدعيه ذلك من متطلبات تستوجب خلق حالة من التوافق الإيجابي بين مختلف جوانب المعطيات الحضارية في الجانبين، حيث القدرة على أن ننهل بوعي من الثقافة الأوربية ما نحتاجه من معارف وفنون، دون الإخلال بقيمنا وتقاليدنا أو إهمال لثقافتنا.

والقط رائد من الرواد المعاصرين الذين أدركوا قدرة الترجمة على أن

تقوم بهذا الدور الحضاري دون غيرها من الوسائط وفق خطة ثقافية وحضارية شاملة، خطة ترسم طريق حوارنا مع الثقافات المغايرة بما يتوافق واحتياجاتنا ومطالبنا، وبما يمكننا من مواكبة الحركة الفكرية والثقافية العالمية بمرونة وفعالية.

وقد التفت الدكتور القط مثله مثل غيره من رواد هذا الجيل إلى دور الترجمة بوصفها وسيلة إيجابية للتواصل المعرفي بين الحضارات المختلفة، وأداة مهمة وجليلة في خدمة الثقافة والفكر الإنساني. كما آمن القط بقدرة الترجمة – بوصفها فعلا ثقافيا مركبا – على تنوير العقل العربي، وتطوير الوعي والذوق الأدبي، مثلما آمن بقدرتها على إيجاد قيم أدبية جديدة تعبر عن معطيات الواقع، بشرط أن تتم عملية الترجمة في شكل انتقائي واختيار مسئول وواع .

والدكتور "القط" واحد من هؤلاء الأكاديميين المخلصين الذين دافعوا بوعي موضوعي ومنهجي عن قيمة الترجمة الجادة، ودورها في صنع ثقافة فعالة تساهم في رقينا الحضاري، بما تنتقيه من أفكار وآثار أدبية من مرآة الثقافات العالمية، ثم تقدمه بوعي وصدق. وهو أحد الذين نادوا بأهمية دور الترجمة في بناء الهوية الحضارية الجديدة، القائمة على أساس من التفاعل والاحتكاك الحضاري، وعلى أساس من تكاملية الاستقلال على كافة المستويات. فلا يمكن أن نتحدث عن استقلال سياسي، أو اقتصادي، بمنأى عن الاستقلال الثقافي. ومفهوم الاستقلال هنا ليس الانعزال والتقوقع، ولكنه القدرة على التعامل بحرية ونضج في عمليتي الأخذ والعطاء، والقدرة على تحقيق حالة متوازنة بين ما تتطلبه فعاليات التأثر والتأثير الثقافيين في تشكيل الهوية الثقافية العربية المعاصرة.

وفق هذا التصور يمكننا التأكيد على أن جهود الدكتور "القط" في مجال الترجمة الأدبية لم تكن جهودا عشوائية، تحكمها الأهواء والميول الشخصية، أو

المصلحة الفردية، بل هي جهود منظمة وموجهة، وواعيـة، تـدرك أهدافـها وتحـدد رسالتها المنوطة بها. وقد جاءت هذه الجهود متوافقة تماما مـع احتياجاتنـا الأدبيـة والثقافية العامة في تلك الفترة، وحققت دورها المنوط بها على أكمل وجه ممكن.

وإذا كانت جهود القط في هذا المجال تعبر في بعض ملامحها عن رؤيته الفنية، وقناعاته الفكرية، وتتماشـى في كثـير مـع تصوراتـه المنهجيـة المميزة، فإنها فوق ذلك تنتمي في إطارها العام لواحد من أهم اتجاهات الترجمة المعـاصرة في ثقافتنا المصرية[16]. ذلك الاتجاه الذي دعا إلى ضرورة تحقيق النهضـة العلميـة والفكريـة والثقافيـة لمجتمعنـا عـن طريـق الاتصال بأوربـا الناهضـة حضاريـا، والاسـتفادة مـن علومـها وفنونـها المتطـورة، ليـس بـالتقليد الأعمـى ولا بـالنقل

(16) في ظني أن القط ينتمي عموما إلى مدرسة طه حسين في الترجمة، وإن كانت للقط ملامحه الخاصة ومنهجه المميز في الترجمة فهو لا يخـرج عن الاتجاه العام كما سنوضح الآن، وما نقصده بمدرسة د/ طه حسـين في الترجمة هي هذه النخبة المثقفة من طلابه الذين حثهم على الإقبـال على عملية الترجمة تبعا للمبادئ والقواعد التي يؤمن بها. وكذلك الذيـن آمنوا بخطواته وتمثلوها... لمزيد من التفاصيل حول قواعد هذا الاتجـاه راجع: كمال عمران وآخرون: الترجمة ونظرياتها، المؤسسـة الوطنيـة للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطـاج، تونـس، 1989، ص133-135. وكذلك: أحمد عصام الدين: حركة الترجمة في مصر فـي القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1986م. ص229-237. وكذلك راجع عبد الحكيم العبد: حركة الترجمة الحديثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب، القاهرة، 1997م، ص43-44. وقد تابع رجال هـذه المدرسة ذلك النزوع إلى الإعلاء من قيمة ومكانة الترجمـة فـي تحصيـل المعارف والعلوم التي تحتاجها الثقافة العربية في تطورها ونقلها من الثقافـة الغربية، وأهمية ربط مستقبل الثقافة في مصر بالاستفادة من التطور القـائم في أوربا. ومن المؤكد أن كل مترجم ينتمي إلى هذا الاتجـاه لـه رؤيتـه الخاصة في فهم هذه النزعة، وكيفية تطبيقها، وذلك وفق اللغة التي يترجم عنها والمجال التخصصي الذي ينقل عنه، وإن اتفقوا في الرؤية العامة.

الأجوف المباشر، وليس بأن نكون صورا طبق الأصل للأوروبيين كما تخيل بعض المتخوفين، وإنما باقتباس خير ما عندهم، وأنفع ما في سيرتهم، وبتبني المناهج العلمية، والقيم الفكرية الجديدة الملائمة، لكي نكون شركاء في الحضارة المعاصرة...(17).

وإن كنت أظن أن هذه الدعوة وهذا الاتجاه، يعدان امتدادا طبيعيا وتطورا منطقيا لحركة التنوير الفكري التي بدأت منذ جهود رفاعة الطهطاوي في الاحتكاك الثقافي بأوربا(18).

وانتماء القط لمدرسة طه حسين ليس أمرا نكرا، فهو واحد من تلاميذ طه حسين النابهين الذين تعلموا على يديه، وتفهموا منهجه، وسلكوا دربه، حتى صار واحدا من الأساتذة المؤسسين لتطوير مناهج الدراسات الأدبية في مصر، وأحد أهم رواد النقد الأدبي في توجهاته المعاصرة، كما شارك عبد القادر القط بما قدم من ترجمة أدبية في بعض مشاريع الترجمة عن الأدب العالمي التي كان يرأسها عميد الأدب العربي.

---

(17) راجع للمزيد دعوة طه حسين التي وردت في ثنايا كتابه (مستقبل الثقافة في مصر)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م، ص54 –61 – 72.

(18) يعلن الدكتور عبد القادر القط إعجابه الشديد بشخصية الطهطاوي العلمية والفكرية، وبمنهجه في الترجمة عن الفرنسية... للمزيد راجع: عبد القادر القط: نصوص إنجليزية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، 1978م، ص313–314. ولا عجب في أن يكون اتجاه طه حسين في الفكر وفي الثقافة – بما في ذلك جهوده في الترجمة – هو الامتداد الطبيعي والتطور المنطقي لجهود الطهطاوي، مع الأخذ في الاعتبار بالاختلافات المنهجية الناتجة عن السياق التاريخي والمكونات الفكرية... لمزيد من المناقشات حول هذا الأمر راجع بهاء طاهر: أبناء رفاعة الثقافة والحرية، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، أكتوبر 1993م. ص86–142.

وإن كان ذلك الارتباط الفكري/التنويري العام لم يمنع الدكتور القط من أن تكون له رؤيته المميزة التي قد تتباين في بعض تصوراتها مع رؤية طه حسين، ولم يمنعه ذلك الارتباط العام من أن يمتلك مسارا إجرائيا خاصا، ومنهجا مميزا لكيفية تنفيذ وتحقيق جهوده في حقل الترجمة الأدبية. وأظن أن منهج القط في الترجمة قد تشكل إثر عوامل مختلفة ومتضافرة، منها تجربته المتفردة، ووعيه الخاص الناتج عن قراءاته، ومنها تأثره بمناهج الدراسة الأدبية والنقدية التي تلقاها أو اطلع عليها في إنجلترا أثناء بعثته العلمية، وبتأثير من ذوقه وتفسيره الفني للأعمال التي قام باختيارها للترجمة، ورؤيته النقدية المنهجية لها. ويبدو أن القط من منطلق انتماءه ووفاءه للقواعد والشروط العامة لهذا الاتجاه، وبدافع من رؤيته المنهجية المميزة، كان حريصا على أن تلتزم جهوده في هذا المجال بمجموعة من الأسس والقواعد، يمكن رصدها على النحو التالي:

أولا: أن تأتي الترجمة الأدبية دائما عن اللغة الأصلية التي كتب بها النص الأدبي، وتبتعد - قدر المستطاع - عن الترجمة التي تعتمد على لغة وسيطة. حيث إن الترجمة الصادرة عن نص وسيط - وهي ما يطلق عليها مسمى (الترجمة عن الترجمة) - غالبا ما تنأى عن النص الأصلي إلى درجة أبعد مما هو متوقع ؛ لأن مثل هذا النوع من الترجمات يحدث له أكثر من تغيير، ودائما ما يحمل النص الأدبي في صورته الأخيرة أكثر من شائبة ثقافية، نتيجة للتعددية اللغوية التي تترك بصماتها الثقافية والحضارية على كل ترجمة. كما أنها عملية قد تتنافى وماهية أو طبيعة الأدب، إن لم تكن إنكارا له. والالتزام بترجمة النص الأدبي عن لغته الأصلية يعد أول

شروط الترجمة الجيدة، ليس من منظور الدكتور "القط"[19] فقط بل من منظور كافة المترجمين المخلصين، الذين يدركون أمانة الترجمة، ويتميزون بمنهج ملزم، وخطة واضحة في هذا الحقل.

ثانيا: أن تأتي الترجمة صورة كاملة، وصحيحة، ودقيقة، وأقرب ما تكون من النص الأصلي. فلا يبتسر شيئا من النص عند ترجمته، ولا يحدث له تشويه، أو تحوير، أو اختصار، أو حذف أو إضافة أحيانا، ومن ثم ينحصر التغيير في الوسيلة التعبيرية فقط. ولأن الدكتور القط واحد من المترجمين الذين يؤمنون بقيمة النص الأصلي واستقلاليته، وقدسيته، فهو يرفض دعوى إتاحة مساحة أكبر من الحرية للمترجم في عملية الترجمة، فهذه الحرية قد تصل أحيانا إلى حد التلاعب بالنص الأصلي أو التجاوز فيه.

ويلتزم القط بمبدأ احترام كافة الجوانب الفنية والجمالية والإنسانية الموجودة في النص الأدبي الخاضع للترجمة، فلا يجب أن يقتطع المترجم من بنية النص مالا يتوافق ومزاجه الفني، أو يبتر من أجزائه ما لا يرتضيه، مادام قد قبل ترجمته أساسا.

ويهمنا في هذه المسألة أن نشير إلى ضرورة أن ينتقي المترجم - بوعي فني وإدراك موضوعي - ما سوف يقوم بترجمته من نصوص، بحيث تتناسب والثقافة التي ينقل إليها من كافة النواحي، لكي لا يتدخل بعد

(19) جدير بالتنويه أن "اللغة الإنجليزية" كانت هي اللغة الأصلية التي صدرت عنها ترجمات الدكتور عبد القادر القط، وهي اللغة صاحبة اليد العليا في أصول النصوص الأدبية التي قام بانتقائها،وترجمتها إلى اللغة العربية. على الرغم من إتقانه للغتين الفرنسية والإنجليزية على السواء. ولعل هذا الملمح يعد أحد مظاهر تمايز جهود القط في الترجمة عن جهود طه حسين.

ذلك بالحذف أو الإضافة أثناء عملية الترجمة بما يؤثر على بنية النص الأصلي . فمن قواعد الترجمة ألا يتحول المترجم إلى رقيب سياسي أو ديني أو أخلاقي على المبدع والقارئ معا من خلال النص، وألا يلعب دور الوصاية عليهما خلف ستار الترجمة، فيشوه النص الأدبي الذي ارتضاه مبدعه، ويبتسره عند ترجمته، تحت دعاوى متباينة مثل مخالفة النص للقيم الدينية، أو الأعراف والتقاليد الاجتماعية، أو الأفكار السياسية، أو المعتقدات الفكرية السائدة في الثقافة المنقول إليها، أو دعاوى مخالفته للأخلاق والقيم أو الذوق العام. فإن تعارضت قيم النص المستهدف ترجمته مع القيم الإيجابية السائدة في ثقافة المجتمع، بما قد يضر المبادئ الاجتماعية أو السلوك الإنساني العام، فلا داعي لترجمة النص أصلا. بل ربما كان من حقنا أن نسأل عندئذ عن مبررات اختيار المترجم لمثل هذا النص أو ذاك، برغم ما قد يتضمنه من تجاوزات أخلاقية أو مخالفات فكرية وعقائدية[20] وغير ذلك، بما يضطره لحذف أو بتر مثل هذه

(20) الحديث في هذه الدراسة مقصور على ترجمة النصوص الأدبية والأعمال الفنية، حيث إن ترجمة مثل هذه النصوص الإبداعية يجب أن تقدم كما هي، بدون إي تدخل من المترجم، وبخاصة فن المسرح لما يتميز به من بناء فني مكثف ومحكم، وربما حذف عبارة أو ملمح من شخصية يؤثر على طبيعة العمل، فقد كان مما يؤخذ على دريني خشبة مثلا رغم جودة ترجماته أنه كان يحذف بعض المشاهد والأجزاء التي يراها خارجة عن الذوق العام، مثلما فعل في ترجمته لمسرحية (قطة على سطح صفيح ساخن) لتينيسي ويليامز. وضرورة الالتزام بترجمة النص المسرحي كما كتبه مؤلفه الأصلي دون أدني تغيير عملية مهمة، وهي تختلف عن ترجمة الكتب الفكرية التي قد تحمل مخالفات عقائدية أو فكرية، تستوجب مناقشتها والرد عليها من قبل المترجم، أو الكتب النقدية التي تستوجب أن يظهر الناقد/ المترجم موقفه نحو ما ورد بها من أفكار ومفاهيم.

الأجزاء، وهي عملية تشوه العمل الأدبي بعامة حينما يتعرض لها، وإذا كانت مسألة الحذف والتدخل في بنية النص مسالة – رغم تحفظنا عليها – قد تقبل مع بنية بعض الأشكال الأدبية نظرا لطبيعتها السردية مثل الشكل الروائي مثلا، فما بالنا بها حينما تحدث للعمل الدرامي الذي يقوم أساسا على التكثيف، وتمثل كل إشارة أو حركة أو كلمة بعدا له قيمته المحسوبة في بنية النص؟!.

ثالثا: أن يقدم النص الأدبي المترجم في إطار من الفهم التام للمناخ الحضاري الذي أنتجه، وعلى أساس من الوعي بطبيعة الخطاب الأدبي الذي يطرحه هذا النص، وإدراك لرسالته الثقافية والجمالية والقيمية . ففي سياق اختلاف المكونات الثقافية والحضارية التي قد تنشأ بين البيئتين، البيئة الأصلية التي أنتجت النص، والبيئة الجديدة المستقبلة له، تتجسد واحدة من أهم مسؤليات المترجم، وواحدة من أهم وظائفه الثقافية. فليست مشكلة إتقان اللغتين – المنقول منها والمنقول إليها – والوعي بالفروق اللغوية بينهما هي لب مشكلات الترجمة الأدبية فقط، لأن السياق اللغوي في الترجمة الأدبية على الرغم أهميته لا يمثل سوي المادة الخام للنص، وإنما يجب – بجوار ذلك – الوعي بالسياقين الاجتماعي والثقافي لهذا النص، ويتعين على المترجم الأدبي الوعي بالخلفية الحضارية التي أنتجت هذا النص، واستيعاب ملابساتها وأبعادها الداخلية المختلفة والمتشعبة، والإلمام بطبيعة العلاقات القائمة بين النص وظروف إنتاجه، وإدراك الدور الذي يلعبه هذا النص تجاه مجتمعه، وخصائص رؤيته الجمالية والفكرية التي يطرحها. فبدون الوعي بمختلف هذه الأبعاد لن يحقق العمل المترجم

أهدافه ووظائفه في البيئة الجديدة[21] .

رابعا: الحرص على أن تتنوع الأشكال والأجناس الأدبية التي يقوم بترجمتها وفقا للاحتياج الأدبي أو الثقافي الذي تتطلبه البيئة المستقبلة، وحسب قيمة العمل الأدبي أيا ما يكون جنسه. دون الاقتصار على جنس أدبي واحد دون غيره من بقية الأجناس، مع الميل الواضح لترجمة الأشكال الأدبية الموضوعية مثل القصة والرواية والمسرحية .

وقد ترجم الدكتور القط إلى اللغة العربية عددا وفيرا ومتنوعا من الأعمال الإبداعية المختلفة التي تنتمي لهذه الأشكال، مقارنة بالشعر – ذلك الشكل الذي تتعاظم مشكلاته الفنية عند الترجمة –[22] حيث لم يترجم منه إلى العربية سوى ما كان مسرحيا، حتى المسرحيات الشعرية التي ترجمها الدكتور "القط" كان في ترجمته لها حريصا أن تأتي الترجمة في أسلوب متوازن، يتوخى الأمانة، ولا يغرق في النظم على حساب حيوية اللغة، ويجمع بين لفظ النص

(21) قدمت الدكتورة/ سامية أسعد مثالا بسيطا للدلالة الثقافية والحضارية التي يمكن أن تختفي وراء السياق اللغوي، وما تحمله هذه الدلالات من اختلاف في التفكير والإحساس بين الثقافتين، حينما ذكرت أن عبارة (سي السيد) في ثلاثية نجيب محفوظ لا يمكن ترجمتها – وفق السياق اللغوي – إلى الفرنسية بكلمة Monsieur (مسيو) لأنها سوف تفقد معناها، وتنقل سياق الرواية إلى سياق اجتماعي مختلف.. راجع للمزيد: د/ سامية أسعد: ترجمة النص الأدبي، عالم الفكر، الكويت، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع يناير 1989م، ص22.

(22) من المعروف أن مشكلات الترجمة تتباين معضلاتها من شكل أدبي لآخر، وإن كانت أغلبها في النهاية مشكلات محتملة وقابلة للحلول، إلا مشكلات ترجمة الشكل الشعري فهي مشكلات عويصة ومربكة، وتستعصي على الحل، ذلك بسبب الفروق الفنية المميزة لفن الشعر في مختلف الثقافات. وقد تحدث في هذه المشكلات النقاد والباحثون في مختلف الثقافات والأزمنة.

وروحه ومستواه الشعري[23].

وإذا كان القط قد حرص – من حيث المبدأ – على تنوع الأشكال الأدبية الموضوعية التي ترجمها، ما بين قصة ورواية ومسرحية، فإن هذا لا يخفي تحيزه الموضوعي وميله المنهجي الواضح لترجمة الشكل المسرحي تحديدا، قياسا بغيره من الأشكال الموضوعية؛ حيث تمثل ترجمة نصوص المسرح العالمي النسبة الأعلى من مجمل جهوده في هذا المجال، إن لم تكن النسبة الطاغية على بقية الأشكال.

وبما أن الترجمة عن الأصل تمثل في أحد جوانبها استجابة ذاتية واجتماعية – في آن واحد – لحاجات أدبية وفنية وفكرية وحضارية، فلعل هذا التحيز لترجمة الشكل المسرحي – حين يوضع في إطاره المنهجي – قد يفسر لنا في أحد أبعاده جانبا من مفهوم الدكتور القط لطبيعة الترجمة عن الأدب العالمي ووظيفتها، ومجموع الدوافع الجمالية والفنية، والموضوعية المنهجية والحضارية، التي تستند عليها طبيعة جهوده في هذا النشاط، على نحو : ماذا نترجم؟ وكيف نترجم؟ ولماذا...؟

وربما أوضح لنا هذا الميل المنهجي عن رغبة الدكتور عبد القادر القط في تأصيل وتطوير الفن (الدرامي) في نسيج أدبنا وثقافتنا العربية، بوصفه فنا مستحدثا، ووافدا إلينا عن الحضارة الغربية، وربما بين لنا كذلك لماذا تعتمد مشاركة الدكتور القط – باعتباره ناقدا مسرحيا – في هذا التأصيل والتطوير على

(23) لعل مسرحيات وليم شكسبير الشعرية التي ترجمها القط تمثل النموذج الأعلى لهذا الشكل الأدبي، ومعها ندرك موقف القط من ترجمة الشعر بعامة والمسرحي بخاصة، وكيف تعامل مع هذا الفن أسلوبيا عند تغيير الوسيلة التعبيرية في حالة الترجمة إلى العربية، وسوف نتوقف بالتفصيل أمام هذه القضية في ثنايا الدراسة.

أدوات مختلفة منها – بل أولها – الترجمة، فهي القناة الأولى التي انتقل بها هذا الفن من الغرب إلى حضارتنا المعاصرة.

وقبل أن نناقش تصورات القط تجاه الترجمة الأدبية، وبخاصة ترجمة الفن المسرحي ومنهجه فيها، والروابط التي يمكن أن تقوم بين النصوص المترجمة ومنهجه النقدي، والعلاقات التي يفترض تحققها بين هذين المجالين، يجدر بنا أولا أن نرصد مجموع الأعمال الأدبية الموضوعية التي ترجمها الدكتور القط من مصادرها الأجنبية إلى اللغة العربية، ويمكن تقسيمها على النحو التالي:

من نماذج الشكل القصصي ترجم الدكتور "القط" مجموعة قصصية بعنوان: (حكايات إيفان بلكين) [24] من تأليف "بوشكين".

ومن نماذج الشكل الروائي ترجم "القط" أيضا رواية عالمية واحدة، هي رائعة الروائي "ثورنتون وايلدر Thornton Wilder" [25] (جسر سان لويس ري The Bridge of San Luis Rey)[26].

---

(24) بوشكين: حكايات إيفان بلكين، مجموعة قصصية، ترجمة د/ عبد القادر القط، مطابع جريدة الصباح، القاهرة، 1961م.

(25) ثورنتون وايلدر كاتب مسرحي وروائي أمريكي، وهو كاتب سينمائي وصحفي أيضا، ولد عام 1897م، كان والده صحفيا مشهورا ثم أصبح القنصل الأمريكي في هونج كونج، حيث تلقى ثورنتون تعليمه الأولي هناك، ثم تلقى تعليمه الجامعي في بيركلي وكاليفورنيا وييل. أولى رواياته "الكابالا The Cabala". كتب وايلدر روايته (جسر سان لويس ري) قبل الحرب العالمية الثانية وحصل بها على جائزة بوليتزر Pulitzer prize للأعمال الروائية... للمزيد راجع:

The Readers Encyclopedia of World Drama. Edited by: John Gassner and Edward Quinn. Thomas Y. Company, New York 1969. pp918-919.

(26) ثورنتون وايلدر: جسر سان لويس ري، ترجمة د/ عبد القادر القط، مكتبة النهضة المصرية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1957م.

أما الشكل المسرحي – وهو الشكل الأدبي الذي تعتمده هذه الدراسة في تحليلاتها – فمن الواضح أنه الشكل الأدبي المفضل لدي الدكتور عبد القادر القط في حقل الترجمة، وهو الشكل صاحب الحظوة والاهتمام الواضحين، قياسا ببقية الأشكال الأدبية الموضوعية التي ترجمها. ولا أدل على هذا التفضيل من ذلك الكم الوفير والمتميز من المسرحيات العالمية التي قام القط عبر مشواره الثقافي بترجمتها، وتقديمها تقديما نقديا، وكذلك المسرحيات التي قام بترجمتها فقط، وتكفل بتقديمها نقاد غيره، فضلا عن المسرحيات التي أشرف على ترجمتها، وقام بمراجعتها، أو تقديمها.

ويبدو أن انحياز القط لترجمة الشكل المسرحي كما أشارت الدراسة لم يكن أمرا عفويا، أو مسألة ميول شخصية، أو مجرد تفضيل ذاتي غير مبرر، بقدر ما هو توجه منهجي مقصود، واختيار تستهدف فعالياته هذا الشكل تحديدا دون غيره من الأجناس الأدبية، بقصد أن تحقق الترجمة من خلاله دورها الحيوي ووظيفتها الموضوعية نحو تطوير الأشكال الأدبية المستحدثة في الثقافة العربية المعاصرة . وأظن أن هذا التوجه الموضوعي قد ظهر مبكرا، وبالتحديد مع بدايات النشاط الثقافي للدكتور القط، حيث بدأ اهتمامه بالترجمة الأدبية، وبخاصة ترجمة المسرح العالمي، وهو لم يزل طالبا بعد بالجامعة، فقد امتحن وهو طالب في الليسانس في مسرحيتين هما "تارتيف" لموليير و"بيت الدمية" لهنريك إبسن. وقد حاول وقتذاك أن يقدم ترجمته لمسرحية بيت الدمية، ولكن لأمر ما لم تتم هذه الترجمة. وقد انشغل القط بتدريس هذه المسرحية كثيرا لدارسي الفن المسرحي. ويقول إنه سمى ابنته (نورا) تيمنا باسم بطلة هذه المسرحية[27].

(27) حول هذه الرواية راجع عبد الحميد القط:عبد القادر القط ناقد ومنهج ص5.

ولسنا على علم بالترتيب التاريخي الذي ترجم عبد القادر القط على ضوءه هذه المسرحيات[28]، ولسنا ندري أية مسرحية قد سبقت أختها الأخرى في الترجمة فعلياً، وأيها سبقت الأخرى في النشر؛ فقد يتصادف أن تترجم مسرحية ما، ولكن لا تنشر فور ترجمتها، بينما تسبقها في النشر والظهور مسرحية أخرى غيرها، كانت قد لحقت بها في الترجمة، وقد يحدث أن تنشر دار نشر ترجمتين لمسرحيتين مختلفتين في متقارب، بوصفهما طبعة أولى، بينما تكون واحدة منهما قد سبق لها نشر ترجمة المسرحية منذ عقد من الزمان[29]، لذلك – ولغيره –

---

(28) تتضارب بعض الفهارس وقوائم المكتبات حول عدد للمسرحيات التي ترجمها القط، حيث تنسب بعضها – من باب الخطأ التصنيفي الذي يقع فيه بعض المكتبيين بسبب جهلهم بالفروق الفنية بين الأجناس الأدبية – ترجمة القط لنصوص من فني القصة والرواية ضمن (المسرحيات المترجمة)! أو تصنفها أحياناً تحت عنوان رئيسي هو (أعمال درامية)، كما تدرج بعض الفهارس الأخرى اسم الدكتور القط بوصفه مترجماً لمجرد وجود اسمه على غلاف المسرحية كمقدم أو معلق ومراجع لبعض المسرحيات المترجمة من قبل غيره. لذا يهمنا توضيح أن الدراسة اعتمدت على مجموع المسرحيات التي ترجمها القط، كما اطلع عليها الباحث وصنفها بنفسه من مجموع القوائم والفهارس الموجودة بدار الكتب القومية المصرية، وبعد عرضها على الدكتور القط أقرها، وأضاف إليها نصاً مسرحياً واحداً فقط، لم يدرج في قوائم دار الكتب المصرية قط، ألا وهو نص مسرحية (بريكليس أمير صور) لشكسبير، وقد منحني الدكتور القط إياها. ولعل أحد أهم أسباب عدم إدراج بريكليس في قوائم دار الكتب المصرية أن المسرحية طبعت ونشرت في لبنان لا في القاهرة!.

(29) ذلك على نحو ما حدث مع ترجمة مسرحيتي (بريكليس) و(هاملت) لوليم شكسبير ؛ فقد نشرت دار الأندلس – بيروت، خلال عامين متتاليين هاتين المسرحيتين باعتبارهما طبعة أولى، وإن كان هناك لبس من قبل دار النشر في عدد طبعات وتواريخ نشر واحدة منهما، وهي مسرحية (هاملت) التي كانت قد نشرت من قبل هذا التاريخ بسنوات عشر في الكويت، على نحو ما ستوضح الدراسة.

ستعتمد دراستنا على ترتيب تواريخ ترجمة المسرحيات وفق تواريخ نشرها وإصدارها الأول، كما هو متاح لنا، خوفا من اللبس، وذلك على النحو التالي ..

تعد مسرحية (أيام حياتك ***The Time of your life***)[30] التي صدرت عام (1958م) أولى الأعمال الدرامية التي قام الدكتور القط بنشرها وتقديمها تقديما نقديا بعد ترجمتها. وتعد هذه المسرحية إحدى العلامات الدرامية التي حققت – بنجاحها الفني – الشهرة والصيت الأدبي لكاتبها الأمريكي "وليم سارويان ***William Saroyan***"[31].

ثم صدرت بعدها ترجمة لواحدة من روائع الكاتب المسرحي الإنجليزي الشهير "وليم شكسبير ***William Shakespeare***"[32] ألا وهي مسرحية (ريتشارد الثالث ***Richard III***)[33]، وكان ذلك عام (1959م). ومع هذه

---

(30) وليم سارويان: أيام حياتك. ترجمة وتقديم د/ عبد القادر القط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1958 م.

(31) يعد وليم سارويان واحد من أهم الكتاب المسرحيين والروائيين الأمريكيين في القرن العشرين، ولد 1908م في مقاطعة فيرسونا بولاية كاليفورنيا... من أشهر أعماله المسرحية (قلبي في المرتفعات) 1939م. و(الناس الرائعون) 1941م .وقد عرفته الأوساط الأدبية والثقافية الأمريكية كواحد من أفضل كتاب الدراما حينما أصدر مسرحيته (أيام حياتك) التي كتبها عام 1939م ..للمزيد راجع:
The Reader's Encyclopedia of World Drama , p739

(32) سوف نفصل الحديث عن (وليم شكسبير 1564 – 1616م) في متن دراستنا التحليلية، لما يمثله هذا الكاتب الفذ من قيمة فنية في المسرح العالمي بعامة، وفي حقل ترجمة المسرح العالمي لدى الدكتور عبد القادر القط بخاصة.

(33) وليم شكسبير: ريتشارد الثالث، ترجمة وتقديم د/ عبد القادر القط، مراجعة الأستاذ حسن محمود والأستاذ إبراهيم خورشيد، دار المعارف بمصر، القاهرة 1959م. وقد نشرت هذه المسرحية مع مسرحية (كوميديا الأخطاء) ضمن مشروع ترجمة روائع شكسبير، وهو المشروع الذي قامت به الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية بتوجيه من الدكتور طه حسين.

المسرحية يتضح شغف عبد القادر القط الناقد والمترجم بهذا الكاتب العالمي الفذ، هذا الشغف الذي لن يتوقف عند حد ترجمة هذه المسرحية فقط، ولكنه سيمتد فيما بعد بطول رحلة القط في عالم ترجمة الأدب المسرحي، وقد أرفق الدكتور القط تلك الترجمة بمقدمة نقدية أكاديمية مكثفة حول المسرحية، وإطارها التاريخي، وشخصياتها.

ثم جاءت ترجمة (صيف ودخان ***Summer and smoke***)[34] في عام **1961**م، وهي واحدة من المسرحيات المتميزة فنياً التي تنتمي للمسرح الأمريكي المعاصر، ومؤلفها "تنيسي وليامز ***Tennessee Williams***"[35] الذي يعد واحداً من أهم كاتب الدراما في القرن العشرين. وقد اشتهر "تنيسي وليامز"

(34) تنيسي وليامز: صيف ودخان، ترجمة د/ عبد القادر القط، مراجعة وتقديم عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر، القاهرة، 1961م.

(35) يعد تينسي (توماس لانير) ويليامز المولود في 26 مارس 1911م كولومبيا – الميسسيبي، والمتوفي في عام 1983، من أشهر كتاب الدراما الأمريكيين المعاصرين، فهو من أوائل الكتاب الذين أفسحوا مكاناً للعالم والمحلل النفسي (فرويد) في أعمالهم المسرحية، بفهم وتوظيف فني متميز، وهو من المتأثرين بوعي وإدراك فني بالروائي د. هـ. لورانس. حيث نجد ملامح وأصداء لأفكار وكتابات هذين العلمين ماثلة في كثير من مؤلفات تينيسي ويليامز، مثل "عربة الرغبة"، "هواية الحيوانات الزجاجية"، "وشم الوردة" ، "ليلة السحلية"، "قطة على سطح صفيح ساخن"، "فجأة في الصيف الماضي"، "صيف ودخان"، "طائر الشباب الجميل"، "فترة توافق"، "غرائب عندليب". ودائما ما يوغل تينسي ويليامز في أجواء الجنس، والعنف، وتعاني شخصياته المسرحية من الأزمات النفسية والجنسية الخاصة، التي تنعكس على أشكال الصراع وتطور الأحداث الدرامية. وهو يهتم في أغلب كتاباته بتصوير شخصيات من الجنوب الأمريكي، وسوف نتوقف أمام هذا الكاتب وهذه المسرحية بالتفصيل عند تحليلنا لدلائل الاختيار الذي دفع بالدكتور القط إلى ترجمة هذه الأعمال الدرامية.

بموضوعاته الساخنة، وقضاياه المركبة العنيفة، وشخصياته الدرامية شديدة التعقيد، وغير المألوفة. كما أحدثت أعمال هذا الكاتب الدرامي ثورة فنية، وضجة نقدية، ليس في الأدب الأمريكي وحده بل في الأدب العالمي كذلك، وكثيرا ما أثارت حولها جدلا ومناقشات متباينة، وبخاصة في هدف الكاتب من وراء طرح هذه الموضوعات على خشبة المسرح.

ثم صدرت ترجمته لمسرحية (الابن الضال *The Prodigal*)[36] للكاتب المسرحي الأمريكي المعاصر جاك ريتشاردسون ***Jack Richardson***[37]. وتعد هذه المسرحية من أحدث المسرحيات المترجمة في مصر وقتذاك، فقد كتبها ونشرها ريتشاردسون في الولايات المتحدة عام **1960**م، وترجمها القط إلى العربية ونشرها في مصر عام **1962**م.

ثم يصدر عبد القادر القط في سنة (1971) مرة أخرى ترجمته لواحدة من روائع المسرح العالمي قاطبة، وإحدى درر وليم شكسبير (هاملت

---

(36) جاك ريتشاردسون: الابن الضال، ترجمة د/ عبد القادر القط، مراجعة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر 1962م .

(37) يعتبر جاك ريتشاردسون Jack Richardson Carter أحد الكتاب المسرحيين الأمريكيين المعاصرين الذين عقد عليهم الأمل في تطوير شكل وطبيعة الدراما خارج مسارح برودواي في عقد الستينيات، ولد في عام 1935م حصل على الشهادة الجامعية في الفلسفة من جامعة كولومبيا، وذهب إلى جامعة ميونخ للحصول على درجة علمية وللعمل، لم يلق النجاح المتوقع مع بدايات كتابته الدرامية لمسارح برودواي، درس تاريخ الدراما، واطلع على الدراما اليونانية القديمة، واستمد منها بعض أعماله الجادة ومنها (الابن الضال)، وتتميز أعماله التي اعتمدت على موضوعات وشخصيات الدراما اليونانية بمخالفتها للرؤية القديمة، وتغير مصائر أبطالها. وهو ناقد مسرحي من الطراز الأول.. للمزيد راجع:
The Reader's Encyclopedia of World Drama , p 711.

The Tragedy of Hamlet , Prince of Denmark)[38]، وقد قدم لها بمقدمة نقدية وافية وشاملة، وراقية المستوى، وتعد ترجمة عبد القادر القط لهذه المسرحية – في ظني – درة أعماله في مجال الترجمة الأدبية. وهي من خير الترجمات التي ظهرت في العربية لهذه المسرحية، ولعل القط نفسه يشاركنا الشعور بقيمة هذه الترجمة في العربية، لمستواها الفني الرفيع ولغتها الشعرية الراقية، فضلا عن المقدمة النقدية الوافية والمتكاملة التي قدم بها القط للمسرحية. ومن اللافت للنظر أنها هي المسرحية الوحيدة التي أعاد القط طباعتها ونشرها وتوزيعها مرتين من دون مجموع المسرحيات التي قام ترجمها[39].

أما آخر المسرحيات التي نشرها الدكتور القط مترجمة (1982) ففيها يعود إلى ولعه الأول وليم شكسبير، ليقدم له مرة ثالثة ترجمة جديدة لواحدة من المسرحيات الشكسبيرية التاريخية غير المشهورة في الثقافة العربية، فضلا عن كونها واحدة من المسرحيات المثيرة للنقاش

---

(38) وليم شكسبير: هاملت، ترجمة وتقديم الدكتور عبد القادر القط، مراجعة محمد اسماعيل موافي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الأعلام، الكويت، 1971م.

(39) سوف تتوقف دراستنا بالتفصيل عدة مرات حسب مقتضيات محاور الدراسة أمام مسرحية هاملت في إطار ما ترجمه القط من أعمال للكاتب الإنجليزي صاحب الشهرة (وليم شكسبير)، كذلك سوف نتوقف طويلا أمام المقدمة النقدية الوافية التي قدم بها القط لهذه المسرحية، وأوضح فيها منهجه في الترجمة .ولكن ما نود أن نوضحه هنا على نحو ما أشرنا من قبل أن ترجمة هذه المسرحية نشرت للمرة الأولى في عام 1971م، عن سلسلة المسرح العالمي بالكويت، ثم أعيد طباعتها ونشرها – بالشكل السابق نفسه ومع المقدمة ذاتها – مرة أخرى بعد سنوات عشرة عن دار الأندلس ببيروت، لبنان، 1982م.وقد كتب عليها في تلك الطبعة أيضا "الطبعة الأولى" على الرغم من اختلاف مكان ودار وسنة النشر!.

والجــدل النقـــدي، ألا وهـــي مســـرحية (بريكليــس PERCLES)[40].
ورغـم أن هـذه المسـرحية كـانت تسـتحق مـن الدكتـور القط اهتمامـا أكـثر عنـد تقديمها لقراء العربية؛ ذلك لما يدور حولهـا مـن نقـاش نقـدي مـن حيـث الشـك في صحة نسـبها إلى شكسبير وطابعـها الفـني[41] إلا أنـها خلـت مـن مثـل هـذه المقدمة. وإذا كانت هذه المسرحيات هي مجموع النصوص الدرامية التي قام القط فعليـا بترجمتـها عـن لغتـها الأصليـة - الإنجليزيـة - بلغتـه وأسـلوبه، وكـان مسئولا عنها مسئولية تامة، فإن جـهوده لا تتوقـف في هـذا الحقـل علـى القيـام بترجمة وتقديم هذه المسرحيات فقـط، فـهناك عـدد آخـر مـن النصوص الأدبيـة بعضها ينتمي لفن الدراما، وبعضها ينتمي للقصة والروايـــة، قـام بترجمتـها إلى العربية مترجمون مصريون آخرون، وإن كـانوا ينتمـون للاتجـاه ذاتـه في مجـال الترجمة، وقام القط فيها بأعمال المراجعـة والتقديـم معـا، أو بواحـد منـهما إمـا المراجعة أو التقديم. هذه النصوص هي:

- *"الحمى الصفراء" تأليف سيدني هوارد*[42].
- *"The Yellow Jack," by Sidney Howard (1934)*[43]

---

(40) وليم شكسبير: بريكليس، ترجمة د.عبد القـــادر القــط، دار الأندلـــس، بيروت، لبنان 1982م. وقد تخير لها الدكتور القط عنوانا جانبيا هو (أمير صور Prince of Tor).

(41) سنناقش هذه المسألة بإيضاح في محور دلائل الاختيار، وفـــي قضايـــا المقدمات النقدية.

(42) سدني هوارد: الحمي الصفراء، ترجمة حازم على فودة، مراجعة وتقديم د/ عبد القادر القط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1961م.

(43) لمزيد من التفاصيل عن المؤلف والمسرحية راجع:
The Reader's Encyclopedia of World Drama, p 434.

- "الذهب" ليوجين أونيل[44] * *Gold .by: Eugene O Neill*
- "الأبرياء" مسرحية من إعداد وليم أرشيبالد[45] *.
- "هذه هي الدنيا" تأليف وليم كونجريف[46].
- "مذكرات من العالم السفلي" تأليف فيدور دستوفيسكي[47].

وعلى الرغم من هذا الكم الوافر، والمتنوع، والمتميز، الذي قدمه القط في مجال الترجمة الأدبية إلى اللغة العربية، لاسيما ترجمة المسرح العالمي، فقد ظلت جهود الرجل بهذا الحقل قابعة في مساحة معتمة من الدرس النقدي، وتعاني من عدم الاهتمام بما تشبه القطيعة، إن لم تدخل في طي النسيان، على العكس من جهوده الثقافية الأخرى، وباتت كل هذه النصوص الفنية المترجمة

(44) يوجين أونيل: الذهب، ترجمة محمد عباس الخطيب، مراجعة د/ عبد القادر القط، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة 1961م.

(*) لمزيد من التفاصيل حول المؤلف المسرحي يوجين أونيل (1888م-1953م)، نشأته، دراسته، أعماله الدرامية وخصائصها الفنية . راجع :
The Reader's Encyclopedia of World Drama, pp 615-620.

(45) وليم أرشيبالد: الأبرياء، ترجمة تماضر توفيق، مراجعة حسن محمود، تقديم د/ عبد القادر القط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة,1964م. وسوف نتوقف أما التقديم النقدي الذي كتبه القط لها.

(*) هذه المسرحية أعدها وليم أرشيبالد للمسرح عن رواية بعنوان (دورة اللولب The Turn of the Screw) للروائي الأمريكي هنري جيمس، أحد كتاب الواقعية في الأدب الروائي الأمريكي، وصاحب كتاب "مستقبل الرواية". راجع لمزيد من التفاصيل حول الأصل الروائي لهذه المسرحية، ومؤلفها هنري جيمس: د/ عبد القادر القط: مقدمة المسرحية، ص 7-8.

(46) وليم كونجريف: هذه هي الدنيا، ترجمة وتقديم إخلاص عزمي، مراجعة د/ عبد القادر القط، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

(47) فيدور دستوفيسكي: مذكرات من العالم السفلي، ترجمة زغلول فهمي، مراجعة د/ عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، 1964م.

بعيدة عن تيارات المحيط النقدي التي تناقشها، وتمنحها مساحة وجودها المستحقة على شاطئ الحياة الثقافية، وتحدد قيمتها ومدى تأثيرها في الحياة الأدبية، كما مكثت كل هذه النصوص الدرامية المترجمة - برغم ما تحتوي من قضايا، وما تطرحه من مشكلات فنية معقدة ومتداخلة تختص بالأدب المسرحي من ناحية، وبترجمته من ناحية ثانية، وبإعداده عن أعمال تنتمي في الأصل لأشكال أدبية مغايرة من ناحية ثالثة - مكثت بمعزل عن اهتمام الدارسين والباحثين في أغلب حقول الدراسات الأدبية والنقدية، والدراسات الأدبية المقارنة، بل ودراسات الثقافات المقارنة كذلك.

ويبدو أن هذه القطيعة لم تكن من نصيب جهود القط وحده، بل هي جزاء وقع على أغلب جهود الترجمة الأدبية التي ازدهرت آنذاك، فقد كان هذا التغافل النقدي قاسم مشترك بين جهود أغلب المترجمين إلى العربية المعاصرة، حيث إننا نفتقد هذا النوع من الدراسات الأكاديمية الوافية التي تهتم بحقل الترجمة، فتحلل لنا اتجاهاتها الفنية المختلفة، وتقيم دوافعها، والجهود المبذولة فيها، وترصد مجموع الآداب الأجنبية التي تمت الترجمة عنها، وتبرز معيار معطياتها الأدبية والثقافية للغتنا العربية، أو تفند لنا نوعية الأشكال الأدبية التي ترجمت، ومصادرها الفنية، وتهتم بطبيعة وعدد الأعمال التي ترجمت أكثر من مرة، ودوافع إعادة الترجمة لهذه الأعمال، والفروق الفنية بين هذه الترجمات..

كما يندر أن نجد دراسات متخصصة تقف بالتحليل النقدي أمام إنتاج أحد المترجمين متعددي الأنشطة، فتدرس المساحة التي تشكلها الترجمة من مجموع جهوده الثقافية المختلفة، كما تدرس الأشكال الأدبية التي اهتم بترجمتها؟ وطبيعتها الفنية؟ ومنهجه في الترجمة؟ وعن أي المذاهب الأدبية جاءت الترجمة؟ وخصوصية اهتمام هذا المترجم أو ذاك بمثل هذه المذاهب، وعلاقتها الموضوعية ببقية جهوده وإنتاجه؟. أو تبحث في طبيعة المشكلات الفنية التي

واجهت المترجم عند قيامه بهذا النشاط؟ وآثار هذه المشكلات على فنية النصوص المترجمة؟..وغير ذلك من تساؤلات منهجية كثيرة قد يطرحها هذا الحقل.

لقد اكتفت أغلب الدراسات النظرية والتطبيقية المعنية بقضايا الترجمة الأدبية لدينا – وهي في الأصل دراسات متناثرة وقليلة وهشة، وتفتقر في كثير من الأحيان للمنهج العلمي الدقيق، إذا ما قورنت بالجهود الحقيقية المبذولة في حقل الترجمة المعاصرة – بمجرد التنظير لنشاط لترجمة، أو التتبع التاريخي العام لجهود الترجمة في الثقافة العربية، قديما وحديثا، وعوامل ازدهار حركات الترجمة ودوافعها، والوقوف أمام بعض المترجمين العلامات أو الرواد في مجال الأدب، والتنويه إلي أهم جهودهم، وقد تكتفي بمجرد عرض مشوش غير مكتمل وغير دقيق، لبعض أهم أسماء أعمالهم المترجمة، دون الخوض في الجوانب الفنية والموضوعية في النصوص المترجمة ذاتها. ودون مناقشة موضوعية لهذه القضية ولا لأثرها الثقافي..[48].

(48) فى مقابل الجهد المحمود لنشاط الترجمة الأدبية في ثقافتنا المصرية بخاصة والعربية بعامة، إلا أنه علينا الاعتراف فى مقابل ذلك بافتقادنا للدراسات الأكاديمية المتخصصة في مناقشة هذه الجهود، ومتابعتها، وتحليلها، وكشف قوانينها، وخلفياتها الثقافية والمنهجية ..، أما أعمال الببليوجرافيا فهي في أفضل الأحوال مشاريع غير مكتملة! وإن كان لنا أن نتورط في ضرب الأمثلة والنماذج فيكفي أن ننظر للمادة العلمية الواردة في هذه بعض هذه النماذج مثل: عبد الحكيم العبد: حركة الترجمة الحديثة، مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة 1997م. أحمد عصام الدين: حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986م. شحاده الخوري: الترجمة قديما وحديثا، دار المعارف، سوسة – تونس، ط.أولى 1988م. ولكن هذا لا ينفي تواجد بعض الدراسات النظرية المهتمة بقضية الترجمة – وبخاصة في الفترة الأخيرة – وإن كانت قليلة، وتقترب من حقل الأدب المقارن أكثر من اقترابها للنقد الأدبي أو لنظريات الترجمة المعاصرة، ولكن كما يقال: أول الغيث قطرة.

وأظن أن هــذه القطيعــة بـين جــهود الترجمــة ونشـاطها الفعلـي وبـين دراسـتها منــهجيا مردهــا إلى مجموعــة مـن الأسـباب المركبــة والمعقــدة، منــها مــا هــو أكاديمي/ثقافي، ومنها ما هــو اجتمـاعي، وسياسـي، واقتصـادي. ولسنا بموضـع يسمح لنا بمناقشة هذه الأسباب ولا هذا هو هدف هذه الدراسة، ولكن ما يعنينـا ذكره الآن هو أن أحد أهم هذه الأسباب يرجع إلى تأخر اهتمام البـاحثين والنقـاد والدارسين في كل أنحاء العالم – سواء أكان على مستوى الأفـراد أم علـى مسـتوى المؤسسات والمعاهد العلمية – بالتنقيب والبحث المنهجي في حقل الترجمة. حيث لم يتبد الاهتمام بالترجمة الأدبية على هذا النحو المتزايد إلا مـع ظـهور وتطـور دراسات الأدب المقارن، والدراسات الثقافية المقارنـة، اللتان اتخذتا من الترجمــة حقلا للبحث الأكاديمي، بوصفها العملة الرئيسة للمبادلات الأدبية بين الثقافات المختلفة. والنظر لهـا باعتبارها أداة من أهم الأدوات الفنية التي تساهم في تشكيل الآداب والثقافات العالمية، وتعمل على نقل الأشكال الأدبية، والمفاهيم الثقافيـة، من بيئة لأخرى. ومن ثم النظر لها على أنـها تلعب دورا رئيسـا لا علـى مسـتوى نقل أشكال أدبيـة جديدة إلى بيئات لم تعرف شيئا عن هذه الأشكال من قبل فقط، بل وتساهم في تأطير وتطوير هذه الأشكال عالميا. ولعل انتقال الشكل المسرحي إلى بيئتنا العربية، وما طرأ عليه من تطور، خير دليل على ذلك.

كما يرتبط هـذا السـبب في أحـد أبعـاده بالرؤيـة الأكاديميـة التقليديـة السائدة نحو نشاط الترجمة، حيث لا تهتم كثير من المؤسسات الأكاديمية العليـا بجهود الترجمة الأدبيــة ولا تصنفـها ضمـن إطـار الدراسات الأكاديميـة، إن لم تنظر لها نظرة متعالية. كما يرتبط هذا الموقف الأكاديمي أحيانا بطبيعة الموقــف الثقافي العام نحو جــهود ترجمــة العلـوم الإنسـانية بعامــة، والترجمــة الأدبيــة بخاصة، ففي أفضل الأحوال ينظر لهذه الجهود بوصفها نشــاطا حــرا ينتمـي إلى الإبداع الأدبي، أو تصنف على أنـها نشاط ثقافي، أكثر مما ينظر لها بأنها تنتمــي

إلى المجال الأكاديمي مثل حقل الدراسات الأدبية، أو الدراسات النقدية، لاسيما لو صدرت هذه الجهود عن أساتذة متخصصين. وهو موقف يحتاج إلى مراجعة وإعادة النظر في كثير من جوانبه، حتى وإن احتسب نشاط الترجمة الأدبية – من باب التصنيف الشمولي – ضمن أنشطة الإبداع الأدبي الخالص[49]، وإن كان الأمر غير ذلك في بعض أعمال الترجمة، لاسيما الترجمات التي تهتم بالدراسات النقدية والأدبية ومناهجها، أو الأعمال الفكرية العالمية، وكذلك الترجمات الأدبية التي تحتوي على مقدمات نقدية أو دراسات جادة، كتبت من قبل المترجم حول النص المترجم.

انطلاقا من مخالفتي لهذا الموقف غير الموضوعي أرى أن البحث في جهود عبد القادر القط – وجهود أترابه وقرنائه من النقاد/ المترجمين – في مجال الترجمة الأدبية بالتضافر والتجاور مع هذه الجهود في ضوء منهجه النقدي ورؤيته الفنية (باعتبار هذه الترجمات تنم عن جانب غير مباشر، ومن ثم غير معلن، من الخطاب النقدي العام بضفافه العريضة الواسعة والعميقة) سوف يمدنا بكم من النتائج المفيدة والمرجوة، التي تكتمل بها حلقات نتائج البحوث والدراسات الأخرى في مختلف المجالات الثقافية التي شارك فيها، والتي تصنع في مجملها مشروعه الثقافي العام. وقد يطرق لنا مثل هذا البحث بابا في درس الخطابين الأدبي والنقدي تأخرنا في طرقه طويلا.

(49) تتخذ هذه الدراسة موقفا متحفظا من مثل هذا التصنيف التقليدي لجهود الترجمة الأدبية بوصفها إبداعا أدبيا من الدرجة الثانية، على نحو ما أوضحنا في القسم الأول (المفهوم). ونرجو أن تتبتقرائن القسم الثاني (الأنموذج) الأدلة على مصداقية هذا الموقف.

2/3

لا تنفصل جهود الدكتور عبد القادر القط في حقل النقد الأدبي عن الإطار الرئيس لمشروعه الثقافي العام؛ حيث تتأسس عموم نظريته النقدية – مثلها في ذلك مثل بقية جهوده في المجالات الأخرى – علي هذا المنظور الحضاري أو تلك الرؤية الحضارية الشاملة، التي يتبناها الدكتور القط لمفهوم الفن عامة، والأدب خاصة، من حيث الطبيعة والوظيفة.

ورؤية القط لطبيعة الفن ووظيفته رؤية موضوعية متماسكة ومتجانسة، وتمثل في مجموعها بانوراما منتظمة لحمة وسداه، وهي رؤية مدعومة دائما بمواقف وآراء نقدية متسقة ومتناغمة، وبكتابات نظرية ودراسات تطبيقية متنوعة بتنوع الأشكال الأدبية. كما أنها رؤية يحكمها منهج نقدي تكاملي محكم، هو منهج (التفسير الحضاري للنص)[50] الذي يمثل بدوره حجر

(50) في دراسة سابقة قدمتها عن (اتجاهات نقد الأدب المسرحي في مصر) رأيت، بتوصية من الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن، ونتيجة لمناقشاتي المتواصلة مع الدكتور عبد القادر القط مع نهاية عقد الثمانينيات، أن أسمي هذا المنهج بـ (منهج التفسير الحضاري للنص) وذلك تمييزا لخصائص هذا المنهج عن بقية مناهج النقاد التكامليين، الذين كانوا يشاركون الدكتور القط في الاتجاه النقدي العام أمثال عز الدين إسماعيل وغنيمي هلال وعلى الراعي.. للمزيد راجع: د.محمد مدني: اتجاهات نقد الأدب المسرحي في مصر، ص130-135.

الزاوية لها. ويعتمد القط هذا المنهج النقدي ويلتزم به من حيث الخطوط العريضة، ويصدر عنه في تحليله للنصوص والآثار الأدبية، وفي معالجته للقضايا الفنية والموضوعية التي تفجرها تلك النصوص والآثار بمختلف أشكالها .

وتتفق أغلب الدراسات النقدية المتخصصة التي اهتمت بالوقوف أمام مسألة المنهج النقدي المتبع في دراسات وكتابات الدكتور القط[51] على أن منهج التفسير الحضاري للنص منهج نقدي يتصف بالتكامل والمرونة، والتوازن في قراءة النص الأدبي وتفسيره، وتحليله شكلا ومضمونا. وعن طبيعة هذا المنهج ومدى التزام القط به، يقول الدكتور "إبراهيم عبد الرحمن" وهو واحد من الأساتذة المفتونين بمنهج القط النقدي:

(يلاحظ من يتتبع التراث الأدبي والنقدي للدكتور عبد القادر القط أنه يصدر عن

---

(51) تناول عدد كبير من النقاد والباحثين في دراسات مختلفة لهم مسألة المنهج النقدي لدى الدكتور القط من حيث طبيعة هذا المنهج، أدواته، توجهاته.. إلخ، من أهم هؤلاء النقاد و دراساتهم: إبراهيم عبد الرحمن: التفسير الحضاري للأدب في الأدب الإسلامي والأموي للدكتور عبد القادر القط، مجلة الشعر القاهرة، 1976م. مقدمة كتاب في الأدب العربي الحديث للدكتور عبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة،1978م. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد الأول شتاء 1981م.دراسات عربية (بالاشتراك مع د/ عفت الشرقاوي) مكتبة الشباب، القاهرة 1977م. اتجاهات النقد في الأدب العربي الحديث دراسات تطبيقية، مكتبة الشباب، القاهرة،1993م. أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته (سبق ذكره). شفيع السيد: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر كتاب ومنهج، مجلة الثقافة، القاهرة أغسطس 1982م عبد الحميد القط: عبد القادر القط والنقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة 1989م.عبد القادر القط، ناقد ومنهج (سبق ذكره). محمد مدني: اتجاهات نقد الأدب المسرحي في مصر (سبق ذكره).

منهج بعينه في متابعة الحركة الأدبية صدورا واعيا صارما هو "المنهج الحضاري"، وهو منهج يقيمه على أصلين: أن الأدب ظاهرة حضارية وفنية في آن واحد. وأن الصلة متصلة بين القديم والحديث. والظواهر الأدبية لذلك يعدي بعضها بعضا. ومن ثم فإن الأدب ليس مجرد متعة بيانية محضة، ولكنه عامل فعال في تطور الحياة، وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء)[52].

ولا يعني صدور النتاج النقدي للدكتور القط عن هذا المنهج أنه يدخل إلى عالم النص الأدبي بأفكار وقواعد نقدية جاهزة، ومسبقة، يفرضها عليه، فتشغله هذه القواعد عن معطيات النص الفنية الخاصة، والمميزة له عن غيره من النصوص، كما لا يعني ذلك أن القط يتعامل مع النص لمجرد تأكيد أو دحض مجموعة من المفاهيم الجامدة التي يؤمن بها حول الأدب طبيعة ووظيفة، ولا يعني ذلك أيضا أن تتساوى لديه معالجة شكل القصيدة وقراءتها النقدية مع معالجة الشكل القصصي، أو الروائي، أو المسرحي، في ظل اتساق رؤيته العامة لطبيعة الأدب ووظيفته، بل على العكس من ذلك تماما، فالقط في نقده الإجرائي ينطلق من النص الأدبي، وينتهي إلى النتائج التي يطرحها النص ذاته عبر القراءة النقدية، سواء اختلف مع هذه النتائج أم اتفق معها.

والقط في تحليله النقدي (ينطلق دائما من النص الأدبي، معتقدا أن بيان خصائصه الفنية هي الواجب الأول لناقد الأدب، ولكنه في الوقت نفسه لا يهمل ربطه بنفسية قائله، وظروف عصره، أو غيره من الأعمال السابقة أو اللاحقة، إن كان هناك داع يحتم ذلك. ويرى أن لكل عمل أدبي سماته الخاصة، ويحتاج لمدخل خاص لدراسته)[53]. ولكن تظل رؤيته النقدية العامة الحاوية لكل تحليل

---

(52) إبراهيم عبد الرحمن: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد الأول، شتاء 1981م .ص

(53) د/ عبد الحميد القط: عبد القادر القط ناقد ومنهج، ص9.

أو تناول نقدي لأي عمل أدبي متسقة في نهاية الأمر، وملتزمة بأسس المنهج الذي يستعين به في تحليل العمل الفني، فلا تهملها، ولا تتناقض أو تتعارض معها.

وقد التزم القط في دراساته النقدية حول الفن المسرحي بالخطوط الرئيسة لهذه الرؤية، كما اعتمد في تحليله للأعمال المسرحية على الأساس النقدي لمنهج التفسير الحضاري وجوهره الذي يرى أن الحكم على الأعمال الدرامية بمقدار ما في صياغتها من فن، ومقدار ما في مضمونها من قيم. من هنا جاء اهتمام القط – بوصفه أحد النقاد التكامليين – بالتناول النقدي المتوازن لمكونات العمل المسرحي المختلفة من جوانب فنية وجمالية، وأبعاد ووشائج وقيم حضارية، ونفسية، واجتماعية. كما جاء اهتمامه بالعناصر المختلفة التي تحقق هذه الرؤية المتوازنة، وتحقق المعالجة النقدية المناسبة لكل عمل، بشرط أن يظل العمل المسرحي هو خالق نقده، والمحدد الأول لسير العملية النقدية، وفق معطياته وقوانينه الخاصة.

جدير بالذكر أن رؤية الدكتور القط لفن المسرح لا تتوقف عند حدود النص الأدبي المكتوب فقط، بل يجب أن يشتمل هذا الفن على كل العناصر الدرامية التي تتكاتف لإظهار النص على خشبة المسرح. ولا يتحقق الفن المسرحي – ومن ثم النقد المسرحي – بمجرد كتابة النص الأدبي، ولكن يكون تمام التحقق حينما تكتمل الأعمال المسرحية دراميا، وتكتمل المقومات الفنية التي تمكنها من التنفيذ والتمثيل على خشبة المسرح، فيما عدا ذلك فإن أي إطار مسرحي معاير قد يحتوي على مخالفات فنية ومآخذ عدة..[54]. ويمكن رصد هذه الرؤية التكاملية للفن المسرحي في كافة دراسات الدكتور القط التطبيقية المعنية بنقد هذا الفن، كما يمكن مراجعة كتاباته النظرية حول هذه الرؤية في كثير من

---

(54) راجع للمزيد محمد مدني: اتجاهات نقد الأدب المسرحي،ص130 .

مقدماته لهذه الدراسات، يقول الدكتور عبد القادر القط في هذا الصدد:

(ينظر كثير من الناس إلى المسرحية على أنها عمل أدبي مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح، كما تقرأ الرواية أو يقرأ ديوان من الشعر، والحق أن النص المسرحي – مهما تبلغ قيمته الأدبية – لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه ومعانيه ورموزه إلا إذا ربط القارئ بينه وبين المسرح، فجسم شخصياتها، وتخيل حركاتها، وإشاراتها، وأسلوب حديثها. ووقف عند الإرشادات المسرحية التي يقدم بها الكاتب فصوله، أو يشير بها إلى حركة الأشخاص، أو طبيعة انفعالاتهم، ليستعين بها على ما يهمله النص المسرحي من حقائق اعتمادا على ظهورها في الأداء والإخراج..)[55].

وقد وضحت خصائص منهج التفسير الحضاري في كتابات القط النظرية ودراساته التطبيقية للفن المسرحي على السواء، وكشفت عن مجموعة القواعد الفنية المنظمة لرؤيته الواعية المتكاملة لهذا الفن[56].كما حققت هذه الرؤية المتميزة والمتكاملة تفردا منهجيا للدكتور القط في معالجته النقدية لأكثر من عمل

(55) انظر عبد القادر القط: المسرحية، دار النهضة العربية، لبنان، 1978م ص5. وقد استمر حديثه التفصيلي حول هذه المسالة حتى ص9. كما تناولها مرارا في ثنايا النماذج التطبيقية التي تعرض لها. وكذلك أعاد افتتاح كتاب (فن المسرحية) بالمقدمة نفسها، انظر عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، القاهرة، 1997 ص1–4.

(56) لمزيد من التفاصيل التحليلية حول منهج الدكتور القط في نقد الفن المسرحي، ورؤيته لطبيعة الفن المسرحي ووظيفته، ومهمة النقد المسرحي، ودور الناقد الدرامي، والموقف النقدي من القواعد والأصول الدرامية، وكيفية الحفاظ عليها، أو تجاوزها من قبل التيارات الفنية المجددة، والمذاهب المعاصرة في أشكال الدراما، وربط ذلك كله بالدوافع والعوامل الحضارية، راجع: محمد مدني: اتجاهات نقد الأدب المسرحي في مصر، ص 130–135.

درامي، حيث خالف في هذه المعالجات رؤى ومواقف غيره من النقاد تجاه هذه الأعمال المسرحية التي أثارت جدلا وقتذاك، ومن ثم دفع الغبن النقدي الجائر الذي وقع عليها، وأعاد لها قيمتها الفنية والإنسانية، وبالرؤية ذاتها والمنهج نفسه بين ما في بعض هذه المسرحيات من قصور فني، واضطراب في معالجة المضامين، رغم الضجيج الذي صاحب هذه الأعمال(57).

ولا يدعي القط في أي تناول نقدي يقدمه لعمل مسرحي ما أنه يقدم القول الفصل فيه، ولا يزعم أنه يكشف عن الحقيقة المطلقة التي تحملها هذه المسرحية أو تطرحها تلك، إنما يرى أن مثل هذا التناول أو ذاك مجرد قراءة نقدية للعمل المسرحي، قد تختلف أو تتفق مع غيرها من القراءات النقدية الأخرى للعمل ذاته ؛ فالآراء النقدية تتعدد وتختلف وتتباين، بينما يظل النص

---

(57) تعددت المواقف النقدية التي خالف فيها القط رؤى غيره من النقاد تجاه كثير من الأعمال الدرامية، واستطاع من خلال منهج التفسير الحضاري أن يعيد تقييم هذه الأعمال، إما ليدفع عنها الظلم النقدي الناجم عن اختلاف الرؤية والمنظور، أو ليوضح ما في هذه المسرحيات من خلل فني أو قصور فكري في تناول القضايا.ولعل من أشهر هذه المواقف والمسرحيات موقفه من المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، راجع للمزيد: عبد القادر القط: في الأدب المصري المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، 1955م، ص47 – 53. وكذلك موقفه من مسرحية "اللحظة الحرجة" راجع:عبد القادر القط: اللحظة الحرجة والشعور القومي، مجلة الشهر، سبتمبر 1958م، وقد أعيد نشر هذه المقالة في كتاب : قضايا ومواقف، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م، ص174.وكذلك راجع: (بنك القلق) مسرواية الحكيم، مجلة روزاليوسف أول أغسطس 1966م، وقد نشر المقال ذاته مرة أخري أيضا في كتاب الأدب العربي الحديث مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م، ص 325. كما توجد بعض المواقف النقدية المتميزة والتي تنطلق من الرؤية ذاتها والمنهج نفسه مثل نقده لمسرحية "المسامير"، ومسرحية "الزير سالم"، راجع مجلة المسرح ديسمبر1967م. وكذلك راجع الأدب العربي الحديث، ص39–346، 356.

واحدا لا يتغير، ويظل هو الفيصل البكر دائمـا. وأظـن أن هـذه الرؤيـة المتوازنـة وهذا المنهج النقدي التكاملي هما اللـذان منحـا التمـيز والوضـوح لدراسـات القـط النقديـة، وهما اللذان حققا التفرد والتميز لمواقفه النقدية الموضوعية، إزاء مـا قـد يذهب إليه بقية النقاد من مواقف مغايرة حول بعض الأعمال الدراميـة العربيـة والأجنبية على حد سواء، لاسيما تلك الأعمال الجادة التي تشهد تعددا نقديـا في التفسير الفني، وتسمح بالاختلاف في القراءات النقدية نتيجة لثراء العمل الفني ذاته من جانب، ونتيجة لتبـاين المرتكـزات الفنيـة والفكريـة والتاريخيـة الـتي اتكأت عليها هذه القراءات من جانب آخر.

باختصار يمكننا أن نقول: إن الرؤية الحضارية الواعية والنـافذة الـتي تظلل كافة جهود القط النقدية – وأولها نقده للفن المسرحي – هـي الرؤيـة ذاتـها التي تظلل عموم مشروعه الثقافي الطموح، بما يحوي هذا المشروع من جهود يجب ألا تهمل في حقل الترجمة الأدبيـة بخاصـة، لما تحمـل هـذه الجـهود مـن تـآزر وتكامل لعموم الخطاب النقدي الذي يتبناه، وللمشروع الثقافي الذي يقدمه "القط" في مختلف المجالات. وعلى الرغم من طموح هذا المشروع متشعب الأغصان، فإنـه مـترابط تمامـا، حيـث ينـدر أن نجـد تناقضـا في الرؤيـة العامـة الحاكمـة لهـذا المشروع، أو ندرك تباينا في المنظور بين مجـال وآخـر، أو نلمـس خلـلا في المنـهج النقدي الذي يقف خلف أغلب هذه الجهود الملموسة.

والتساؤل الذي يفرض نفسه الآن هو كيف تأثرت جهود الدكتـور القـط في حقل الترجمة عن المسرح العالمي بهذه الرؤية الحضارية العامـة وبـهذا المنـهج النقدي ؟ وكيف تجلى تأثير هذا المنظور العام على ذلك الحقـل رغـم خصوصيتـه الظاهرية؟. بمعني آخر كيف يمكننـا رصـد خصـائص هـذه العلاقـة الافتراضيـة القائمة بين المنهج النقدي الذي التزم به القط في نقده المسرحي وجـهوده في حقـل

الترجمة عن المسرح العالمي؟ وما هي المحاور التي يمكننا من خلالها اختبار مصداقية هذه العلاقة ؟ ثم إلى أي مدى انسجمت جهود القط في حقل الترجمة مع عموم هذه الرؤية الحاكمة لمشروعه الثقافي؟ وإلى أي حد توافقت جهود هذا الحقل مع معطيات هذا المنهج النقدي المتكامل والمتوازن؟ وما هي طبيعة العلاقة التبادلية الترابطية التكافئية – المفترضة منطقيا – بين هذين المجالين؟.



2/4

أكـدت الدراسـة فيمـا سـبق أن عبـد القـادر القـط ينطلـق في تحليلـه للنصوص الأدبية من رؤية جمالية وموضوعية متكاملة، تفسر له معطيات النـص الأدبي الذي يتعامل معه، وتمكنه من تحليل مكونات خطابه، وفق منهج واضـح هو منهج التفسير الحضـاري للنـص، يعتمـده ويصـدر عنـه في تحليلـه لمختلـف النصوص والآثار الأدبية. وأوضحـت الدراسـة أن صـدور القـط عـن هـذا المنـهج لا يعني أنـه يدخل إلى عالم النص بأفكار وقواعد نقديـة جـاهزة ومسـبقة، يفرضـها عليه فرضا، بل على العكس من ذلـك تمامـا حيث إنـه ينطلـق دائمـا مـن النـص الأدبي، ويؤمن بأن بيان خصائص النص الفنية هي الواجـب الأول لنـاقد الأدب، وفوق ذلك كله فهو يعتقد أن لكل عمل أدبـي جيـد سمـات فنيـة خاصـة، تحتـاج لمدخل خـاص لدراسـتها. إلا أن هـذا المدخـل الخـاص لا يتعـارض بـالضرورة مـع الرؤيـة النقدية العامة التي يتأسس عليها فكر الناقد.

كما سبق للدراسة أن أكدت في إطار (المفهوم) أن الترجمة الأدبية نشـاط معرفي لا يبتعد كثيرا عن منظومة النقـد الأدبـي، لاسـيما حـين يمارسـها النـاقد المتخصص، وحين ينتمي نوع النص المترجم إلى الشكل الأدبي نفسه الذي يتعـامل معه هذا الناقد، عندئذ لا تتم الترجمة بمعزل عن مجموع مكونات الوعي الأدبي

أو الذوق الفني للناقد/ المترجم، ولا تنفصل عن الرؤية النقدية التي يتبناها، وغالبا ما تتماس بعض خصائص المنهج المستخدم في ترجمة هذا الشكل مع أصول المنهج المستخدم في نقد الشكل الأدبي نفسه.

من منطلق هذه النتائج يفترض أن "عبد القادر القط" حين يقدم على ترجمة نص مسرحي ما فإنه – بالإضافة إلى استعانته بالأدوات الأخرى اللازمة لعملية الترجمة – يستعين بقناعاته النقدية لهذا الفن في أهم مراحل عملية الترجمة، حيث فهم وتفسير العمل والحكم على مدى صلاحيته، ومن ثم فإن ترجمته لهذا النص – بوصفها تفسيرا وإعادة صياغة للنص وعملا تحليليا وتركيبيا في مجملها – سوف تحمل بعضا من ملامح رؤيته النقدية، وستتأثر بوعيه الفني، وسوف تنعكس قناعاته النقدية ومفاهيمه الفنية بصورة ما على ملامح النص المترجم. حيث إن مكونات الناقد الفكرية وقناعاته النقدية ومجموع المفاهيم التي تأسس عليها وعيه بهذا الفن سوف تنشط، وستمارس تأثيرها الموضوعي على الترجمة. بل ربما كانت بعض هذه النصوص الدرامية هي المصدر الأول الذي استقى منه القط الناقد قوانينه ومعاييره لهذا الفن.

وقد يتجسد هذا التأثير الموضوعي بين الحقلين كما أشرنا في كثير من الجوانب، منها محددات اختيار النص المسرحي، من حيث شروط الشكل الدرامي، وطبيعة البناء الفني، ونوعية الرسالة التي يقدمها هذا العمل. وقد يتضح في تفسير المترجم النص، وفي بعض جماليات الترجمة والنمط اللغوي المستخدم؛ مثل ميل الناقد للعامية أو تفضيله للفصحى أو اللغة الوسطى. وغالبا ما يقدم الناقد/ المترجم عمله المترجم بمقدمة نقدية يوضح فيها موقفه تجاه العمل الدرامي المترجم، وأهم القضايا الفنية والموضوعية التي يفجرها النص. وتكون هذه المقدمة بمثابة شهادة قاطعة الدلالة على مدى وعى الناقد بالنص المترجم،

واقتناعه به، ومدى تضافر منهجه ورؤيته النقدية مع منهجه كمترجم.

والمتأمل للنماذج المسرحية العالمية التي ترجمها عبد القادر القط إلى العربية، سوف يكتشف أنها تحفل بكثير من الدلائل التي تركتها النظرية النقدية التكاملية التي تنظم جهود القط ورؤيته، بقدر ما تحفل بآثار منهج "التفسير الحضاري" على ترجمة هذه النصوص، وتبدأ هذه الدلائل من أول اختياراته لكتاب بعينهم ليترجم لهم من بين كتاب الدراما، كما تتجلى في طبيعة النصوص التي انتقاها للترجمة، وما قد يميزها عن بقية أعمال هؤلاء الكتاب، ونوعية القضايا التي تثيرها هذه النصوص، وكيفية معالجته لهذه القضايا في الترجمة العربية، والنمط اللغوي الذي استخدمه في الترجمة، ومدى توافق هذا النمط في حالة التوظيف التطبيقي مع الآراء النظرية التي طرحها "القط" حول قضية اللغة المسرحية. كما تتبدى هذه الدلائل في المقدمات النقدية التي قدم بها ترجمته لهذه النصوص، والقضايا التي أثارها في هذه المقدمات، بما فيها قضية الترجمة ذاتها، والشروط الواجب توافرها في ترجمة فن المسرح.. وغير ذلك من دلائل سوف نناقشها الآن بالتفصيل.

أولا – دلائل الاختيار

إذا كانت اختيارات "القط" للنماذج المسرحية التي ترجمها تلبي في جزء منها حاجات ذاتية وجدانية وجمالية لديه، شأنه في ذلك شأن كل مترجم للأدب، وتشبع في الوقت ذاته رغبته الموضوعية في إشراك أكبر عدد ممكن من أبناء لغته الأم في تلقي هذه الأعمال ومعرفتها، وتؤكد مصداقية مشروعه الثقافي التنويري عبر تنويعات درامية مختلفة ومنتقاة، فإن هذه الاختيارات تنم – في الجانب الأكبر منها – عن توافق واضح مع متطلبات منهجه النقدي، وتناغم مع رؤيته الحضارية. وهذه الاختيارات تفصح عن وعي وفهم وتوافق وتكامل في رؤية

القط، نحو فروق الشكل والمضمون، وصراع القديم والجديد، التراثي والحداثي..، وهي اختيارات تكشف عن انتصار دائم لقضايا الإنسان الخالدة، ودعم لصراعه الحضاري على كافة المستويات النفسية والفكرية والمادية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية. اختيارات تنتظم كلها في نسق متكامل لمفهوم الترجمة وشروطها ومبادئها الرئيسة التي يتبناها عبد القادر القط ويؤمن بها وينطلق منها.كما تكشف عن بصيرة واعية لوظيفة الأدب المسرحي بعامة والمترجم بخاصة، ودوره تجاه تشكيل الوعي الفني والثقافي والفكري الإنساني للبيئة العربية التي يترجم لها، واحتياجاتها. ويكشف مجموع المسرحيات المترجمة التي قدمها القط في تنوعها الشكلي والموضوعي عن استراتيجية نقدية منظمة، تقوم على نظرية ذات أبعاد جمالية ومعرفية وأيديولوجية متكاملة.

ولا نستطيع أن ندعي تفرد عبد القادر القط وحده بهذا الوعي وهذه الاستراتيجية في الترجمة بين كافة النقاد المترجمين المعاصرين له، فمن المتفق عليه أن (الترجمة ليست عملا عفويا أو ظاهرة محايدة، إنها اختيار حضاري يدل على موقف أيديولوجي محدد، سواء بالنسبة إلى موضوع النص المترجم، أو الطريقة التي ينقل بها من لغة إلى أخرى. والكشف عن هذا الموقف يمثل اكتشافا لإمكانات ومظاهر الصراع والتكيف في ديناميات العلاقات التثاقفية، وهو ما يجعل لأيديولوجيا الترجمة دورا حيويا في استيضاح الأهداف الكامنة وراء أنشطتها، أو الغايات التي تسعى إلى تحقيقها)[58]. ومن ثم سوف نكتشف أن أغلب النصوص المسرحية التي اختارها نقاد الأدب المسرحي للترجمة، وقاموا بترجمتها فعلا، تنم عن توافق هذه النصوص مع توجهاتهم النقدية بمختلف

(58) محمد حافظ دياب: الترجمة وأسئلة النهضة العربية، مجلة الوحدة، العدد 61/62، ص37.

أشربتها، ولكن عبد القادر القط يعد أنموذجا نقيا وناضجا لمثل هذا التوافق.

والسؤال إذن: كيف تحقق هذا التوافق في النموذج الذي تعتمده الدراسة؟.

(أ) مسرح شكسبير أنموذجا حضاريا للدراما الشاملة والإنسانية الخالدة

لا اختلاف على قيمة وليم شكسبير المسرحية المتجددة في كل عصر ووقت، ولا اختلاف على مكانة هذا الشاعر المسرحي الذي يلقى عظيم الإعجاب والتقدير من كل النقاد والقراء والمشاهدين لـه في مختلف الثقافات العالمية، ولا اختلاف على شغف كل النقـاد والمترجمين والمسرحيين في أرجاء الأرض بذلك العـالم الدرامي المتقن الـذي يقدمـه شكسبير في مختلف أعماله، ذلك العـالم السحري المتجدد والمعاصر دائما، المشحون بصراعه الدرامي مختلف الأبعاد والأطراف؛ وتنوعه ما بين أروقة القصور ومالكيها، والقبور وحفاريها، ما بين الريف والمدينة، بين الفلاحين والصيادين والملوك والأمـراء، والجيوش بقادتها وجندها معا، وما يوازي الصراع المادي من صراع نفسي داخلي في المقابل يتأثر به ويؤثر فيه، صراع يتفاوت من الحيرة والشك إلى الهوس والجنون، ويتنـامى من مجرد الهواجس والظنون إلى حد العنف والقتـل. وتتبـاين دوافـع الصـراع مثلما تتباين أشكاله في الدراما الشكسبيرية ؛ فهو تارة صراع على السلطة والمال، وتارة على التقاليد، وهو صراع من أجل الحب أو الغيرة، أو صراع في طلب الثأر ورغبة الانتقام، وتارة أخرى هو صراع ذاتي تجاه فلسفة الحياة والكون والطبيعة ومصير الإنسان..، وتزخر أعمال شكسبير بالرجال والنساء، الطيبين والأشرار على السواء، الأقويـاء والضعفـاء والمترددين، الملوك ونـدل الحـان، ويتداخلون جميعا في علاقات متبادلة ما بين شهوة وعنف ورحمة وجبروت، علاقات تصنع لحياتهم القيمة والأهمية. وإذا كنا في هذا العالم نرى القديس والطيـب والمخلص والأمين والمحب والمثقف والأمير، كما نرى المغتصب والمتمرد والمتآمر والسكير

والساحر، فإنهم جميعا لا يمثلون أجزاء من عالم نقي شفاف أو عالم ماكر، بل يجتمعون ويتآلفون في كل واحد يؤكدون قيمة الحياة واحتفالها بكل هؤلاء في خليط، وحياتهم جميعا غزل واحد مجدول فيه الخير والشر معا.

ولأن خاصية شكسبير الأولى تكمن في فهمه للطبيعة البشرية بمختلف نوازعها ودوافعها وسلوكها، وهو يرسم شخصياته بهذا الفهم والوعي، ولأن شخصياته وقضاياه تتجاوز دلالات عصره وتعبر زمن كتابتها، فمن المنطقي أن يجد – دائما – متلقي الدراما الشكسبيرية نفسه بصورة ما في هذا الخليط، وغالبا ما يكتشف أنه متورط بطريقة ما إزاء كثير من هذه الشخصيات، ومن القضايا التي تثيرها أو تتعرض لها. هذا الوعي الشكسبيري بالطبيعة البشرية تقف خلفه دراية واسعة وحية بكافة الطبقات والمهن، ومعرفة ثرة بمختلف المعارف والموضوعات من موسيقى وقانون وعلوم دينية وأساطير وعلوم عسكرية ومسرح وفن تشكيلي وسياسة وتاريخ وعلم نفس وطب.

كما يتميز عالم شكسبير الدرامي بتنوع مصادره، إلى الحد الذي يصعب علينا معه تحديد هذه المصادر بدقة، ويدفع النقاد والمحللين دائما إلى الاختلاف حول هذه المصادر، وأصولها، سواء أكانت من التاريخ والأساطير، أم الأحداث الجارية، من الكتب العلمية أو الكتاب المقدس، ومن الخطب والوعظ، أم من الأغاني والقصص الشعبية والقصائد والأمثال، أو حتى من الأعمال الدرامية السابقة عليه التي اطلع عليها أو شاهدها، أو الروايات التي استمع لها. ولكن المؤكد أن مصادر وليم شكسبير هي الحياة بأسرها، والإنسانية بكل ما تحويه من مصادر.

ويحسب لشكسبير أنه كاتب مسرحي مجدد من الطراز الأول، فهو لم يأخذ بالقوانين التقليدية الأرسطية للدراما، وغير فيها على النحو الذي يضمن

لأعماله النجاح الفني، واستخدم كافة التقنيات الفنية المتاحة له ضاربا بقوانين أرسطو – وهو أبو النقد الدرامي – عرض الحائط، فكان يتنقل مكانيا في داخل مسرحياته من مكان لآخر ثان وثالث بحرية فنية يحكمها تصوره لتطور العمل، كما شملت أغلب مسرحياته عددا من السنين لا يحكمها سوى رؤيته لتتطور الأحدث والشخصيات، وأسرف في استخدام الصراعات الجانبية بجوار الصراع الأصلي، وتعددت لديه العقد الفرعية وتخللت الأطوار التي تمر بها عقدة العمل الأصلية، وهو ما نـهى عنه أرسطو. كما حفلت مسرحيات شكسبير بإظهار مشاهد العنف والقتل والمبارزة والتعذيب على خشبة المسرح أمام الجمهور دون الاحتفال بوصايا أرسطو التي نصح فيها بعدم إظهار مثل هذه المشاهد واستخدام راوية يصفها. وقد أشرك شكسبير في الحوار ما يفوق عن عشرة شخصيات في وقت واحد..لهذا ولغيره يعد شكسبير من أكثر المجددين في تقاليد الدراما.

يضاف إلى كل هذه السمات – التي حققت لشكسبير الشهرة الطاغية المترامية في مختلف الثقافات – جودة البناء الفني وتماسكه، والصنعة الدرامية المحكمة في أغلب أعماله، سواء أكانت هذه الأعمال الدرامية تراجيديا أم كوميديا، شعرا أم نثرا، بل قدرته على التنويع بين كل هذه الأشكال والانتقال – حتى في العمل الواحد – بينها ببساطة وفق ما يتطلب الموضوع الذي يقدمه، والشخصيات التي يرسمها.

لهذا كله، ولأسباب فنية وموضوعية كثيرة أخرى، كان شكسبير نموذجا حضاريا متميزا من بين كافة كتاب المسرح، ولع به عبد القادر القط قارئا، وتفهمه وناقشه ناقدا، وتفاعل معه مترجما – مثل غيره من المترجمين المتميزين – ولا أدل من أن شكسبير هو صاحب الحظوة من بين كافة الكتاب الذين ترجم لهم عبد القادر القط، فقد ترجم له دون غيره من الكتاب الذين ترجم

لهم أكثر من عمل مسرحي[59]. وقد تخير بوعي نقدي متميز المسرحيات التي ترجمها له. ولا شك أن القط اعتمد في اختياراته لهذه المسرحيات على فهم واع، ودرس ممحص لكافة أعمال وليم شكسبير وروائعه، وتنم اختياراته عن دراية نقدية رفيعة المستوى بالمراحل الفنية الشكسبيرية المختلفة، التي يقسم النقاد على هديها أعمال وليم شكسبير، ويصنفونها وفق مراحل مختلفة زمنيا وفنيا، تحمل كل مرحلة مجموعة من الخصائص الجمالية التعبيرية والدرامية تتجسد في المسرحيات التي تضمها هذه المرحلة أو تلك الفترة[60]. ويبدو حرص القط عند ترجمته لأعمال شكسبير على أن تتضح السمات الفنية والموضوعية التي تميز العمل الدرامي الذي يترجمه، كما تميز عموم المرحلة التي ينتمي إليها العمل.

فمن مسرحيات المرحلة الأولى (1590- 1595م) التي تشمل عددا من الكوميديات والمسرحيات التاريخية المبكرة، تخير عبد القادر القط واحدة من أشهر المسرحيات شعبية هي (رتشارد الثالث)، التي تعد تتمة لأجزاء ثلاثة من مسرحية هنري السادس؛ وإن جاءت مستقلة دراميا من حيث البناء الفني والعقدة ورسم الشخصيات كعادة شكسبير في إعماله المجزئة. وهذه المسرحية تصور ختام صراع دموي طويل نشب بين القادة والأمراء وتابعيهم من أجل

---

(59) من علامات ولع عبد القادر القط بوليم شكسبير على مستوى الترجمة أنه الكاتب الدرامي الوحيد الذي ترجم له القط مسرحيات ثلاث، على نحو ما سبق لنا ذكره عند عرضنا التاريخي لمسرحيات المترجمة . ناهيك عن مناقشاته النقدية المختلفة لمسرحيات شكسبير في كثير من الدراسات النقدية المهتمة بالفن المسرحي، وكذلك بعض الدراسات المقارنة.

(60) على الرغم مما أنفقه الباحثون من جهد في محاولة الترتيب الزمني لمسرحيات شكسبير، وفقا لتواريخ كتابتها وعرضها، فإن التواريخ الدقيقة للعديد من المسرحيات غير دقيقة وغير مؤكدة..، حول تقسيم هذه المراحل الزمنية/الفنية، وملامحها، والأعمال الدرامية التي تنتمي إليها راجع:
The Reader's Encyclopedia of World Drama. PP 762- 773.

السلطة، واستخدمت فيه كل ما هو متاح من سبل ووسائل الصراع.

ويقدم القط حيثيات ترجمته لرتشارد الثالث بطريقة نقدية واعية مدركة لطبيعة هذه المرحلة المبكرة من إبداع وليم شكسبير، رابطا – في التقديم النقدي – بين شكل المسرحية المحافظ على التقاليد الفنية القديمة، و أسلوبها الشعري الرفيع النابع من المواقف الدرامية وطبيعة شخصية "ريتشارد" البارعة في صناعة الحديث؛ فالحديث هو أول أسلحة رتشارد التأثيرية لتنفيذ خطته. وفي الوقت ذاته ينوه القط في مقارنة لماحة سريعة إلى الفروق الفنية في رسم الشخصيات في عالم شكسبير الدرامي رغم ما قد يبدو عليها خارجيا من مصير واحد، مؤكدا أن الفروق الفنية الدقيقة التي تشكل الشخصية الدرامية وأبعادها سوف تنعكس بالضرورة على المتلقي، وتدفعه لنوع التفاعل مع الشخصية ومصيرها[61].

أما مسرحية (بريكليس) فعلى الرغم مما أثير من ضجة نقدية بين مؤرخي ونقاد وليم شكسبير حول صحة نسب هذه المسرحية لهذا الكاتب وتاريخ كتابته لها[62]، فالظن لدي أنها تنتمي لمسرحيات المرحلة الثانية (1595–1600) وهي المرحلة التي وصل فيها شكسبير بالمسرحية التاريخية والكوميديا

(61) لمزيد من التفاصيل حول الوعي النقدي المحكم الذي يقدم به القط المسرحية راجع المقدمة التي رصد فيها كل مقومات المسرحية يقول (..والمسرحية تعرض مأساة رتشارد بطريقة تحافظ على التقاليد القديمة، ففيها ذلك المصير القاسي الذي تساق إليه معظم الشخصيات، وفيها من سلطان الظروف والأقدار ما يتحكم في سلوك تلك الشخصيات..وإذا كنا نتعاطف مع شخصيات شيكسبير فيما يصيبها من مآسي في مسرحياته الأخرى، فإننا لا نحس بأي عطف نحو رتشارد في هذه المسرحية.. وهناك مثلا فرق واضح بينه وبين ياجو في عطيل..) ص130 – 131.

(62) تثير مسرحية بريكليس جدلا نقديا واسعا حول صحة نسبها إلى شكسبير، وتاريخ كتابتها.للمزيد راجع:
The Reader's Encyclopedia of World Drama . pp 762- 773.

الرومانسية إلى درجة تقترب من الكمال، وفيها كان كثيرا ما يطرح عددا من الخيوط والأحداث الدرامية ثم ينسجها جميعا في حبكة متكاملة وموحدة. وتعرض المسرحية لما لقيه بريكليس أمير صور الفاضل الحكيم والمحب لشعبه وملكته وابنته من مشاق في الحياة، وضربات قدرية قاسية، لكن يكتب للفضيلة الانتصار والسيادة في نهاية الأمر[63].ولعل انتصار هذه القيمة على النحو الذي تطرحه المسرحية فنيا وتصويرها كفاح بريكليس وصموده واعتزازه بفضيلته في أجواء قدرية مختلفة وملبدة بالغيوم لعل هذا أحد مبررات اختيار القط لهذه المسرحية كي يترجمها، برغم إحاطته بكثير من تفاصيل الخلاف النقدي والتاريخي الدائر حول صحة نسب المسرحية[64]، حيث رأى القط أن القيمة الحضارية والإنسانية التي تطرحها المسرحية أقوى من جدل النسب، كما ذهب إلى أن المسرحية لا تنفصل بحال عن مجموع معطيات عالم وليم شكسبير الفني.

ومن مسرحيات المرحلة الثالثة (1600-1608م) وهي مرحلة كتابة

---

(63) راجع: بريكليس، ترجمة عبد القادر القط، ص160.

(64) في نقاش دار بين الباحث والدكتور القط حول موقف هذه المسرحية من أعمال شكسبير أكد القط عدم انشغاله بمثل هذا الجدل عند ترجمته للمسرحية بالقدر الذي قد يعوق ترجمته لها، وقد كلفني القط بإعادة النظر في ما كتب حول المسرحية من شك تاريخي، وقد قرأت عليه بعض أسباب الرفض المتعلقة بتاريخ النشر والطباعة،ولكن جمعنا الاتفاق بعد فترة من التمحيص في هذه الآراء على أن المسرحية تتوافق وكتابات شكسبير من حيث البناء والصياغة، وتطور الشخصيات والعقد الفرعية والعقدة الأصلية وطبيعة هذا اللون من مسرحيات شكسبير. ولعل الدكتور محمد عناني واحد من قلائل النقاد المصريين الذين اهتموا بالحديث النقدي حول بعض الشكوك التي تناولت بعض أعمال شكسبير التي قام بترجمتها، وقد افرد مقدمة ترجمته لمسرحية "هنري الثامن" كلها لهذه القضية. للمزيد راجع: د.محمد عناني: مقدمة ترجمة هنري الثامن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م، ص9-73.

التراجيديات العظيمة في عمر شكسبير مثل: هاملت، وعطيل، والملك لير، وماكبث، وأنطونيو وكليوباترا، وفيها تتميز لغته بدرجة عالية من المرونة والتنوع، وتنتقل بين الشعر والنثر ببساطة ويسر[65]، تخير القط واحدة من أهم أعمال شكسبير التراجيدية في هذه المرحلة ألا وهي (هاملت).تلك المسرحية التي شغلت آلاف النقاد والباحثين، وكتب عنها من شرح وتفسير وتحقيق ونقد وترجمة ما يفوق كل ما كتب عن أي عمل أدبي آخر. وسبب ذلك كما يراه القط (يرجع إلى طبيعة المسرحية نفسها، ثم إلى طبيعة شخصيتها الأولى "هاملت" أمير الدنمارك الشاب الذي رسمه شكسبير على نحو يدعو إلى كثير من التساؤل والدراسة..)[66].

ويبدو أن القط وجد ضالته في "هاملت"، ذلك العمل الدرامي المركب والمتقن في آن، حيث تتضخم مشكلة الفرد المثقف هاملت تجاه نفسه ورغبته في الثأر لأبيه، وتتداخل مع مشكلة السلطة المسلوبة، والشعور بخيانة الأم الملكة والعم القاتل المخادع، ثم مشكلته كفرد تجاه الكون، ولعبة الحياة والموت، ذلك كله في تصاعد درامي متشابك ومدهش. وتبدو القضايا التي تثيرها المسرحية وكأنها انعكاس متبادل بين الطبيعة والإنسان ومصيره المحتوم، وفيها قد يكون كل شئ، وقد لا يكون أي شئ. ولكن المسرحية مع جودتها وشهرتها تثير عشرات المشاكل، وتطرح كما من الاستفسارات الفنية يعجز التفسير الأحادي النظرة أن يقدم لها حلا نهائيا.ولذلك يستعرض القط في مقدمة الترجمة أغلب آراء الاتجاهات النقدية المختلفة التي عالجت المسرحية من منظور واحد محدد، ويفندها واحدة وراء أخرى، طارحا تصوره النقدي في المقابل، ويبدو أن منظور

---

(65) Gassner and Quinn op.cit. P.765.

(66) انظر مقدمة المسرحية ص7. ويعود القط فيما بعد لتفسير هذه المقولة وشرحها ص11- 16.

القط التكاملي والتفسير الحضاري الذي يعالج به هاملت، ويسعى به لحل بعض ما يراه ملغزاً في طبيعة هذا العمل، وطبيعة شخصياته الرئيسية[67] وتجاوب قضايا المسرحية مع حيثيات هذا التفسير المنهجي، هو أحد أهم دوافع ترجمته لها. وبقدر ما تثير المسرحية من قضايا في تفسيرها الفني، فلابد وأن تثير قضايا ومشكلات أكثر عند ترجمتها، لاسيما أن لغة هذه المسرحية تعتمد في كثير من حوارها على التلاعب بالألفاظ والتورية والجناس، وتحفل بكثير من الغمز والتعريض، فضلاً عن ارتفاع مستوي التصوير الشعري في هذه المسرحية، ودلالات التعبير حينما يصور خبايا النفس، أو ينزع نحو فكرة الزمن أو نحو المطلق.ناهيك عن احتفال المسرحية بحالات المناجاة الذاتية التي قد تتداخل أحياناً وحوارات المواقف الدرامية، وهي قضية سنناقشها في محلها.

إن ما نود تأكيده في هذا المحور هو مدى اقتناع الدكتور عبد القادر القط بالدراما الشكسبيرية، وتحمسه لهذا الكاتب الحضاري الفذ المتميز ودائم الحضور، وتفهمه التام لمجمل عالمه المسرحي.كما نود توضيح أن اختيارات القط لترجمة هذه النصوص الثلاثة، بوصفها مجرد نماذج مختلفة فقط من عالم شكسبير الذي يجمع بين الملوك والنبلاء وحفاري القبور ونُدل الحانات، هي اختيارات تمت عن وعي نقدي واضح وإلمام بمجمل شعاب هذا العالم الدرامي المتنوع، وقضاياه الفنية، وجاءت عن قناعة تامة بهذه الأعمال، ونتيجة لمدى تجاوبها الفني والموضوعي مع الرؤية النقدية العامة التي تحكم منهج القط النقدي.

---

(67) سوف نتوقف عند هذه الآراء وتحليل عبد القادر القط لها في محور (المقدمات النقدية).

(ب) صيف ودخان تنيسي وليامز وصراع الروح والجسد في حضارة اليوم

تنيسي وليامز أشهر عاصفـة فنيـة متميزة هبـت علـى المسـرح العـالمي المعاصر لا على المسرح الأمريكي فقط. إنه كـاتب دراـمي أثـار كثـيراً مـن الجـدل النقدي حول مسرحياته وشخصياته وموضوعاته وأجوائه الماديـة والنفسية الـتي يقدمها، وتضاربت الآراء وتفجرت علامات الاستفهام حول طبيعة مسرحه الذي يجسد بعضاً من واقع الحياة بصورة فنية خاصة، ويفجر جمال وسحر الدراما من قلب وحشة الحياة. ويتعاطف مع الإنسان في أزمته التي فرضتها عليـه الحضـارة التي ينتمي إليها بكل ما بها، وهو يحاول أن يعيشها، فإن لم يستطع فليتعايش معها قدر المستطاع. ولعل هذا أحد أسباب إعجـاب عبـد القـادر القط بعـالم هـذا الكاتب، إنه كاتب غير مـهموم بالقضايـا فقـط ولكنـه مـهموم بكيفيـة تصويرهـا درامياً.

ويعد تنيسي وليامز من أوائل كتاب الدراما الذين أفسحوا مكاناً للعـالم والمحلـل النفسـي "سـيجموند فرويـد Sigmund Freud" في أعمـالهم المسرحية بفهم رفيع المستوى وتوظيف فـني متميز؛ مخالفاً بذلك بقيـة كتـاب المسرح الأمريكي في فهمهم السطحي والمبتذل لأفكار فرويـد، ومتجـاوزاً ضحالـة توظيفهم القاصر لهذه الموجة من نظريات التحليل النفسـي، وعلاقـة كـل فعـل أو سـلوك بشـري بالطاقـة الجنسـية الكامنـة (الليبيـدو Libido).كمـا أن تنيسـي وليـامز متـأثر كذلـك بوعـي وإدراك فـني بـالروائي "د.هـ.لورانـس.D .H. Lawrence "، ذلك الروائي الإنجليزي الذي فتح باب الحديث عن الجنس في الأدب الروائـي المعـاصر، وأثـارت أعمالـه مشـكلات متعـددة – سـواء في الثقافـة الإنجليزيـة أو في مختلـف ثقافات اللغات التي ترجمت إليها هذه الأعمـال – عـن

علاقة الأدب بالجنس، والأدب المكشوف[68].

وتنيسي مولع بكثير من شخصيات لورانس الروائية، وبأفكارها عن الجنس والطبيعة، وقد نجد انتقالاً فنياً حياً لهذه الأفكار من روايات لورانس إلى مسرحيات وليامز، أو نجد امتداداً درامياً محسوباً لهذه الشخصيات الروائية "اللورانسية" في ثنايا عالم تنيسي وليامز المسرحي.

يوغل مسرح وليامز في أجواء الجنس والعنف، وتعاني أغلب شخصياته من الأزمات المادية، والأمراض والتشوهات النفسية والجنسية، وتنعكس أزماتها على أشكال الصراع الدرامي. ولا يخفى على متلقي مسرحيات تنيسي وليامز ذلك التعاطف النادر مع الذين ينشب بينهم وبين الحياة صراع، وقد يعجب من قدرة ذلك الكاتب على تحويل بعض معطيات الواقع، التي قد تبدو رخيصة ومنفّرة، إلى ذلك الفن الراقي والشعر العذب، أو يندهش لقدرة ذلك الكاتب المسرحي على تحقيق التفهم، ومن ثم التعاطف الإنساني، والتقدير الفني لهذه الشخصيات المرسومة بدقة متناهية .إننا لا يمكن أن نطرد شخصيات وليامز المريضة من خشبة المسرح إلى عيادة الطبيب، لأنها رغم كل ما بها عقد نفسية، أو أمراض اجتماعية، فهي شخصيات تراجيدية قوية ومقنعة حتى في انهيارها، ومن خلال رسم تنيسي وليامز لهذه الشخصيات التي يستمدها من الحياة، لكنه يعيد تقديمها على المسرح بشروط جماليات الفن المسرحي، تلتقي خطوط التحليل النفسي بالأصول الدرامية.(لكن نجاح وليامز - وما جعله شخصية هامة في

---

(68) من أشهر أعمال لورانس الروائية (عشيق الليدي تشاترلي)، تلك الرواية التي أثارت ضجة في العالم الأدبي، وانتقلت ضجتها من ساحة الأدب إلى قاعات المحاكم والقضاء، ولم ينته الحديث عنها بعد، وله أيضاً رواية (أبناء وعشاق) التي تتناول بعضاً من سيرته الذاتية، و(العذراء والغجري).

المسرح الغربي – هو أنه استطاع أن يخلق شخصيات إنسانية لها خصوصيتها، وليست مجرد "حالات" بالمعنى الاصطلاحي)[69].

وقد كتب ولیامز كثيرا من المسرحيات أهمها: (معركة الملائكة) (الطريق الرئيسي) (ذو الذراع الواحدة)، (هبوط أورفيوس) (هتفت العنقاء) (أثرت مشاعري) (عشر بنايات على الطريق)،(وشم الوردة) (عربة اسمها الرغبة) (قطة على سطح صفيح ساخن) (هواية الحيوانات الزجاجية) (صيف ودخان) (فجأة في الصيف الماضي) (ليلة السحلية) (طائر الشباب الجميل) (فترة توافق) (غرائب عندليب) (شئ لا يقال)..، وفي كل هذه الأعمال يوظف تنيسي كل العناصر الفنية الدرامية المتاحة لخدمة أعماله وما بها من شخصيات، ويبحث في كل عمل عن الشكل المناسب والإطار الملائم. ويمتاز مسرح تنيسي وليامز بالحيوية، فأبطاله يتحدثون بحرارة، والأحداث تتعاقب في نشاط، وحركات الشخصيات إيقاعية. ويهتم وليامز عند كتابته للعمل الدرامي بكل تفاصيل العرض المسرحي من إشارات وتوجيهات للمخرج، وطبيعة الديكور المناسب، ويحدد تفاصيله الدقيقة من ألوان ومساحات وأماكن، كما يحدد أيضا درجة الإضاءة وطريقة إزاحة الستائر، ويذهب إلى أبعد من ذلك فيكتب اسم الأغنية التي يجب أن تردد بين فصل وآخر من فصول المسرحية، ويحدد طريقة عزف هذه الأغنية، بل هو يختار الآلات التي ستعزف عليها!

إن المسرحية في نظر تنيسي وليامز عبارة عن لون، وحركة، وإضاءة، وبنيان نابض، وتبادل في الحديث والإشارات بين الأحياء على الخشبة. هذه هي المسرحية، لا الكلمات المكتوبة على الورق، ولا الأفكار والآراء التي تعيش في

(69) أنظر: فاروق عبد القادر: نافذة على مسرح الغرب المعاصر، دراسات وتجارب دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى، 1987م، ص97.

ذهن الكاتب. إذن فالمسرحية التي تظهر في قالب كتاب ليست سوى ظل لمسرحية وكلمات لها، هي ظل جامد غير واضح المعالم. إن سيناريو المسرحية المكتوب، ليس أكثر من رسم المهندس لمنزل لم يشيد بعد، أو شيد وتحطم. كل هذا يؤكد لنا أن تنيسي وليامز واحد من الكتاب الذين يهتمون بالمسرحية وهي على خشبة المسرح أكثر من اهتمامه بها في شكل كتاب مثلا. إنه يؤمن بأن المسرحية تكتب لتمثل، ولهذا يضع كل المقتضيات المسرحية في ذهنه[70].

وهذا دافع آخر وسر جديد من أسرار إعجاب الدكتور القط بهذا الكاتب المسرحي، إنه كاتب يبحث عن المسرح الحي النابض بالحركة، والمشحون بالانفعالات الإنسانية المتباينة والمتطورة، وهو كاتب يرفض أن يوظف فن المسرح بإمكاناته الثرة لمجرد إبراز فكرة ذهنية واحدة على خشبة المسرح، ولا يميل إلى المسرحية الذهنية، لأنها تحول الشخصيات والأحداث على خشبة المسرح إلى أفكار باردة. إن هذا التصور يتوافق تماما ورؤية القط للفن المسرحي، وهو يجسد الرؤية ذاتها التي طالما طرحها القط في دراساته النقدية النظرية والتطبيقية، بل إننا سنجد هذه الرؤية والدفاع عنها ممثلة في بواكير الدراسات النقدية التطبيقية التي قدمها القط حول فن المسرح، ولعل فصل (المسرح الذهني عند توفيق الحكيم)[71] هو أحد الأدلة القاطعة والشواهد المبكرة والمؤيدة لما تذهب إليه الدراسة حول مدى سيطرة هذه الرؤية على منظور القط النقدي لفن المسرح، وقد أكدت معالجته النقدية لهذه المسرحيات من حيث الأفكار المجردة التي تطرحها

---

(70) راجع: في المسرح، إعداد محمد عبد الله الشفقي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966م، الطبعة الأولي، ص20.

(71) لمزيد من المعلومات حول القضايا المثارة في هذا الفصل، والنماذج المسرحية المختلفة التي استعان بها القط، ومناقشتها النقدية في ضوء الفكرة المطروحة راجع د.القط :في الأدب المصري المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة 1954م، ص 46-116.

والإطار الفني الذي قدمت فيه هذه الأفكار، ومدى تعبيرها عن الحياة، وقدرتها على الالتحام بالمجتمع أو مقدار انفصالها عنه، لعل هذا الفصل مع الدراسات النظرية العديدة التي قدمها القط ليؤكد على أهمية الحدث بوصفه العنصر الأول في المسرحية بشرط أن يكون فعلا إنسانيا وسلوكا يحدث علاقات بين الشخوص في المسرحية، لا أن يكون شيئا فكريا مجردا..[72] لعل كل هذا يؤكد صدق ما نذهب إليه.يقول القط في خاتمة تحليله لفصل المسرح الذهني عند توفيق الحكيم وبعد مناقشته للمسرحيات المختارة: (أليس الإطار المسرحي أكبر من أن يسخر في إبراز فكرة ذهنية واحدة؟ إن المسرحية التي تعرض مشكلة اجتماعية أو أزمة نفسية لا تكتفي في الغالب بموضوعها الأول بل تتناول إلى جانبه موضوعات ثانوية قد لا تقل شأنا عن المشكلة الرئيسية رغم ما لهذه المشكلة من أهمية يمكن أن تغنيها عن غيرها من المسائل الأخرى. فما بالك بالمسرحية الذهنية التي تبرز فكرة واحدة ليست قريبة الصلة بالحياة؟ لاشك أن في ذلك إسرافا وتضييعا لهذا الإطار الفني الكبير يجنيان على الصورة والإطار معا، ويحرمان المؤلف من استخدام كل الإمكانيات التي تحفل بها شخصيات مسرحيته ومواقفها، وخير للمؤلف إذا أراد تصوير مثل تلك الأفكار الذهنية أن يختار لها شكلا فنيا يتسم بالاقتصاد والإيجاز كالمسرحية ذات الفصل الواحد أو الحوار المطلق من قيود الفن المسرحي عامة)[73].

ترجم الدكتور القط من عالم تنيسي وليامز مسرحية (صيف ودخان). ولعل هذا الاختيار المقصود من بين عالم تنيسي وليامز العريض يدفعنا إلى التساؤل: لماذا اختار القط ترجمة هذه المسرحية تحديدا دون بقية مسرحيات تنيسي وليامز؟

---

(72) لمزيد من التفاصيل حول الآراء النقدية النظرية التي يقدمها القط حول البناء الفني للمسرحية راجع عبد القادر القط: فن المسرحية ص5-41.
(73) د. القط: المرجع نفسه، ص111.

تعالج مسرحية (صيف ودخان) قصة فتي وفتاة نشئا معا صغيرين وتحابا كبيرين، إلا أن شيئا ما يحول دون هذا الحب أن يسير إلى نهايته الطبيعية. فالفتي كان يتيم الأم فلم تكن نشأته عادية، وشب طائشا يسعى دائما إلى الملذات والرغبات الجسدية، لا يردعه رادع، ولا يهتم بقيمة. أما الفتاة فكان أبوها قسيسا، وكانت أمها شاذة تسلك مسلك الأطفال، وتميل إلى سرقة ما تحتاج إليه من المحال التجارية، وشبت الفتاة متحرجة متزمتة، كل همها في الحياة أن تحافظ على المظهر، وأن تبدو دائما في ثوب من الاحترام والرزانة والوقار، متمسكة بالتقاليد والأصول الأخلاقية المتعارف عليها في الريف، وتخشى على سمعة أبيها القس، لكنها تمادت في هذا التقيد على حساب حياتها ومشاعرها، وحبها لهذا الفتى، إلى حد جلب عليها كارثة.

كان الفتى كلما حاول التقرب أو التودد للفتاة ابتعدت هي عنه، رغم حبها له، لأنها ليست راضية عن مسلكه في الحياة، وكلما همت هي بالحديث والتودد إليه يحول بينها وبين هذه الرغبة حرصها على صورتها الخارجية، وتمسكها بالتقاليد. فتحاول أن تقنعه بالانصراف عن رغبات الجسد ويكتفي بالصداقة الروحية النقية، لكنه لا يقتنع بهذا، وينصرف عنها ليرضي رغبته الجسدية مع غيرها من الفتيات، وهكذا تعرض لنا المسرحية حياتين تعترض كل منهما سير الأخرى مرارا دون أن يسفر ذلك عن اندماج هاتين الحياتين، تعرض لنا إنسانين كلما استعد أحدهما للقاء الآخر، لم يستجب الآخر لهذا النداء.

ويستطيع الشاب بطبيعته أن يتعزى بغيرها فيسلوها، أما الفتاة فلا تستطيع أن تتعزى ولا أن تسلو حبها، ويستمر صراعها. وحينما تتأهب الفتاة لتمنح حبيبها نفسها جسدا وروحا بلا قيد أو شرط، يكون هو قد ارتبط بغيرها. وبذلك ترتقي هي أولى درجات السلم في طريقها للهاوية، لتنقلب على الروحانية

الظاهرية المتطرفة إلى الجسدية واللذة المتطرفة(74).

مما لاشك فيه أن القط حينما تخير هذا النموذج كي يترجمه للثقافة العربية تجمعت لديه أسباب عدة منها ما سبق لنا ذكره فيما يختص بعالم تنيسي وليامز بعامة وطبيعة الصراع النفسي والقيمي والحضاري الذي يقدمه في مجمل أعماله، أو ما يتعلق برؤيته الفنية لعالم الدراما وكيفية التعبير الفني أولا عن القضايا الشائكة المطروحة عبر هذا الفن. ولكن اختيار القط لهذا العمل تحديدا دون غيره من مسرحيات تنيسي يؤكد توافر مجموعة أخرى من الخصائص الفنية والحضارية في المسرحية لاقت صدى لدى القط الناقد، ووافقت مفاهيمه أكثر من غيرها من المسرحيات المشابهة، منها : إنه العمل الذي لا تتبدى فيه الأزمات الجنسية المفرطة في الشذوذ مثل بقية إعمال تنيسي وليامز، بل هو عمل يقدم في مجمله قصة حب لم يكتب لها النجاح، لأن طرفيها لم يتمكنا من أن يلتقيا في منتصف الطريق. كما أنها قصة قد تتكرر كثيرا في واقع الحياة بأشكال متشابهة أو مختلفة قليلا، لكن الجوهر واحد. يقابل هذا الدافع البناء الفني رفيع المستوى الذي كتبت به المسرحية، والمركب تركيبا تصاعديا يتماشى مع تطور الشخصيات والأحداث عبر تفاعلهما المشترك طوال المسرحية. ولا يمكننا أن نغفل هذا البعد الحضاري المتجدد الذي تقدمه المسرحية في مضمونها؛ فهي مسرحية تعبر في صميمها عن ذلك الصراع الدائم - والمرير- في أعماق الإنسان، صراع الروح ومتطلبات الجسد. وهو صراع قائم في كل نفس إنسانية، بل وفي كل حضارة أيضا، وهو قدر الإنسان الذي لا يمتلك مصيره بيديه، والذي لم يصنع ماضيه بأفعاله، بل وضعته الظروف التي وجدها قائمة في

(74) استفادت الدراسة في هذا العرض من تقديم عبد الحليم البشلاوي للمسرحية ص21- 23.

هذا الوضع الذي قد لا يرضى عنه غالبا، لكنه مدفوع إليه ومضطر للتعايش معه شاء أم لم يشأ. فإن لم يسيطر على توجهاته وإن لم يتكيف مع ظروف حياته، ومتطلبات مجتمعه بوعي وتكامل وتواز، فقد توازنه النفسي، وضل، وسقط في هاوية.

يضاف إلى هذا وذاك من عوامل دفعت القط للتحمس لترجمة هذه المسرحية عاملا آخر تتسم به كافة مسرحيات تنيسي وليامز، وبخاصة هذه المسرحية إذا ما قورنت بغيرها من الكتابات السائدة في المسرح الأمريكي آنذاك، حيث إن هذه المسرحية تحديدا تحقق بوضوح فكرة ضرورة الوعي بكل أبعاد النص المكتوب والمتخيل على خشبة المسرح من قبل الكاتب، لكي تقدم المسرحية وفق مقتضيات فن المسرح دون غيره من الفنون المكتوبة والمقروءة الأخرى كالشعر والرواية، ويكفي أن نقرأ بتمعن (**مقترحات المؤلف عن الإخراج**)[75] لندرك تصوره المتكامل لطبيعة العمل الدرامي وكيفية تقديم النص المسرحي على خشبة

(75) انظر مقترحات تنيسي وليامز الجوهرية لإخراج هذه المسرحية، وحرصه على أن توضح طريقة العرض على خشبة المسرح فكرة الصراع في كل الخطوط العامة وفي التفاصيل الفنية والتقنية؛ مثل تقسيمه لمستويات المسرح إلى قسمين الأول (السماء).. "ينبغي أن تكون السماء أثناء النهار ذات لون صاف شديد الزرقة كسماء إيطاليا كما تبدو في الصور الدينية في عصر النهضة. وفي المناظر الليلية تبدو في السماء بوضوح بعض الكواكب المعروفة.."، والقسم الثاني (الأرض) أو على حد تعبيره".. ولنكتف الآن بالحديث عن السماء ولنهبط إلى ما يسمى بالمناظر الداخلية للمسرحية ...". فضلا عن حرصه على تحديد طبيعة الديكور، والملابس، والإضاءة، والألوان، والجداريات، واللحن الموسيقى، ومرات تكراره، والأغنيات التي تقدم مع المشهد لإحداث التأثير المطلوب.. للمزيد راجع: صيف ودخان: ص27 – 29. بالإضافة إلى الإرشادات الداخلية التي يقدمها تنيسي لكل منظر على حدة، وبدونها لا يمكن تخيل طبيعة الأحداث ولا يحدث الحوار التأثير المقصود.

العـرض، ليتحقـق التمـيز الشـكلي والفـرق الفـني بـين كتابـة المســرح والفنــون الأخرى، ولتستغل مثل هذه الفروق الفنية لخدمة الموضوع والقضية المثارة. وهـذه الرؤيـة كما سبق أن أوضحت الدراسة تتفـق تمامـا مـع رؤيــة القـط ومفهومـه لفـن المسرح مقارنـة بغيره من الفنون.

لقد اجتمعت لهذه المسرحية كافة الدوافـع الفنيـة الجماليـة والأسـباب الموضوعية التي تتواءم وذوق عبد القادر القط الفني من ناحية، كما تتفـق ومنـهج التفسير الحضاري من ناحية ثانية، ومن ثـم كـان اختيـار عبـد القـادر القـط لهـا تحديدا من عالم تنيسي وليامز كي يترجمها إلى العربية.

(م)"أورستيس"ابن رتشاردسون الضال، وصلة الجديد بالقديم

في حديثنا عن المنهج النقدي الذي التزم به الدكتــور القـط أشـرنا إلى أن منهج التفسير الحضاري يقوم على أصلــين رئيسـين: إن الأدب ظـاهرة حضاريـة وفنيـة في آن واحد. والصلة بين القديم والحديث دائمة ومتصلة، كمــا أن الظواهـر الأدبية يعدي بعضها بعضا.

وعلى الرغم من انحياز الدكتور القـط فنيـا وفكريـا للتجديـد والتطـور، ومساندته والانتصار له، إلا أن هذا الانحياز لا ينفي أبدا اتكاء القط على القديم، بل وانطلاقه منه بوصفه القاعدة الأولى لأي حركة تجديـد. وتـدل كافـة دراسـات القط النقدية على انشغاله المخلص بطبيعة التحولات الحضارية ورصد آثارها على النصوص الأدبية والظواهر الفنية. وكان هذا حال منهجه أيضا عند ترجمة النص الأدبي. ولعل ترجمته لمسرحية (الابن الضال) لجاك رتشاردسون تعد خير دليل على هذا الالتزام المنهجي، وهذا التوافق الشـديد بـين النظريـة والمنـهج النقـدي للناقد ومنـهج الترجمة.

إن اختيـار القـط للابـن الضـال كـي يترجمـها إلى العربيـة دليـل علــى

انتصاره للجديد المنطلق من القديم، أو المتصل به، والمغاير لـه في آن واحـد، وهـو دليل على وعي القط النقدي الراصد لطبيعـة التحـولات الحضاريـة الـتي لابـد أن تترك علاماتها على النصوص الأدبية التي تنـاقش موضوعـا واحـدا، وهـي دليـل على ممارسته لنشاط الترجمة الأدبية في إطار هذا الوعي المنهجي الحاكم. كما أن هذا الاختيار دليل آخر على إيمانه العميق بأن لكل عمل له سماته الخاصـة، وإن استمد أصوله من أعمال سابقة عليه. مثلما يؤكد هذا الاختيـار مـن ناحيـة ثالثـة مدى إيمان القط الناقد/المترجم بأن كسر التقاليد الفنية الموروثة القديمة إن لم يقع بقصد الانتصار لتقاليد جديدة متطورة فنيا ومعبرة عـن قضايـا الواقـع فليـس مـن معني ولا قيمة لها.

والقط يدرك جيدا العلاقة الفنية القائمـة والممتـدة بـين بعـض الأشـكال المسرحية الجديدة وأصول الدراما اليونانية القديمة، ويدرك أيضا أن كثيرا مـن كتـاب الدراما المحدثين والمعاصرين قد استلهموا من المسرحيات اليونانية وأساطيرها أصـول بعض موضوعاتهم الجديدة، أو استخدموها إطارا أو قالبا لـه جلالـه الفـني، يعـبرون من خلاله عما يريدون قوله أو إسقاطه بصورة غير مباشـرة علـى واقعـهم المعـاصر، أو ينتحلون بعض شخصيات هذه الروائع الكلاسيكية للتعبير الدرامـي الجديـد؛ مثـل وليـم شكسـبير في (ترويلـوس وكرسـيدا)، وجـان جـيرودو الفرنسـي في كـل مـن (الكـترا) وفي (حـرب طـروادة لـن تعـود)، و أندريـه جيـد في كـل مـن (الكـترا) و(أوديب)، والأمريكي يوجين أونيل في (الحداد يليق بالكترا)، وتوفيق الحكيـم في (الملك أوديب).. وكثير غيرهم. ولن يتوقف هذا الاستلهام أو هذا التواصـل مـا بقي الأدب، ولكن يظل حسن الاستلهام وجودة التوظيف ومغـايرة النـص الأصـل لأسباب فنية وحضارية بمثابة علامات فنية تعكس وعـي الكـاتب الجديـد بالـتراث وقدرته على استلهامه وتجاوزه، وتعبر عن قدرته على التعبير عما يحوي واقعه من أفكار، كما تبقى بمثابة علامات فارقة بين النصين القديم والجديد.

كتب جاك رتشاردسون الكاتب الأمريكي دراما "الابن الضال ***The Prodigal*** " في عام 1960م، وقد استعان في تأليفه لها بواحدة من كلاسيكيات الدراما اليونانية هي الأورستية ***Oresteia*** لإسخيلوس ***Aechylus***(76). والابن الضال مسرحية تعالج مشكلة تعاني منها البشرية قديما ودوما هي مشكلة الحرب والبطولة والمجد والانتقام. ويتخذ رتشاردسون من الثلاثية الأورستية ذريعة فنية تراثية لعرض المشكلة ومناقشتها، ولكنه لم يتورط في محاذاة الأورستية، ولا الالتزام بحوادثها وترتيبها أو تسلسلها الدرامي، إنما خالف هذه الثلاثية كثيرا..، وقد قصد رتشاردسون أن تكون مسرحيته مسرحية مشكلة ***Problem Play*** في المقام الأول(77).

قام عبد القادر القط بترجمة هذه المسرحية فور صدورها في الغرب

---

(76) هي مأساة رباعية الأجزاء في الأصل تتكون من أجاممنون Agamemnon، وساكبات الخمر أو حاملات القرابين Choephores (Libation Pourers)، وآلهة الرحمة أو الصافحات The Eumenides، والجزء الرابع الكوميدي بعنوان Porteus، ولكن هذا الجزء الرابع الكوميدي فقد ضمن ما فقد من نصوص إغريقية، وظلت الأجزاء المأساوية الثلاثة. وقد كتب إسخيلوس الأورستية عام 458 قبل الميلاد.. لمزيد من التفاصيل حول أورستية إسخيلوس راجع:Gassner and Quinn: Ibid. pp.626-629.وكذلك راجع د.جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1985م، ص113–161. وكذلك راجع جورج تومسون: إسخيلوس وأثينا، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما، ترجمة د.صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975م ص321–327.

(77) حول اختلافات جاك رتشاردسون في مسرحيته "الابن الضال" عن إسخيلوس في الأورستية راجع التحليل الذي قدمه عبد الحليم البشلاوي للمسرحية ص 18– 22.

الأمريكي، ونشرها في مصر عام 1962م أي بعد صدورها في أمريكا بعامين فقط ويعكس اختيار القط لترجمة هذه المسرحية بهذه السرعة وذلك الاهتمام مسألتين مهمتين أظنهما يحكمان شطرا كبيرا من منهج القط في الترجمة عن للمسرح العالمي:

المسألة الأولى: حرصه الشديد على أن تتابع حركة ترجمة المسرح العالمي إلى العربية كل ما هو جديد وجيد دوما لتقدمه إلى ثقافتنا حتى تتمكن من الوقوف على أحدث ما يقدم ويكتب في الثقافة الغربية صاحبة الباع الطويل في فن المسرح.لتوازي بذلك حركة الترجمة الأدبية مسيرة النقد الأدبي في هذا المضمار.

والمسألة الثانية: إن مثل هذا الاختيار المحكوم بتقديم الجديد هنا يعي تماما أن هذا الجديد لم ينقطع كلية في علاقته الفنية عن التراث الدرامي القديم، وإن لم يخضع لتقاليده الفنية تماما.وهو في اختلافاته إنما يعكس التطورات الحضارية والتحولات التي تنعكس بدورها على النصوص المسرحية ذات الموضوع المشترك والجذور الواحدة، فتتغير في قوالبها ومعالجاتها الفنية وشخصياتها وأحداثها ودوافعها ونتائجها بما يتماشى والواقع الذي تعبر عنه. وبذلك يتضافر النقد والترجمة معا في تأصيل قيم فنية وجمالية ومنهجية تحكم عملية طرح وتقديم النصوص الأدبية وبخاصة تلك النصوص التي تنتمي إلى الفن المسرحي، الذي مازال في طور التأسيس والتشكيل في ثقافتنا العربية.

(د) "أيام حياتك" التحولات الحضارية وصراع الإنسان المعاصر

تكشف ترجمة القط المبكرة[78] لمسرحية "أيام حياتك" اهتمام هذا الناقد/ المترجم بالمتغيرات الحضارية والتحولات الجارية في حضارة القرن العشرين وأثرها على حياة إنسان هذا العصر، وكيف استطاع فن المسرح أن يرصد هذه التحولات القاسية ويصورها تصويرا فنيا بداية من بعض الأعمال الدرامية التي راحت تنزع نحو كسر القالب التقليدي المنطقي والمألوف للدراما ومنها هذا العمل "أيام حياتك" وصولا إلى مسرح العبث واللامعقول الذي مثل قمة الظاهرة فنيا فيما بعد ومع نهاية الخمسينيات والستينيات.

وإذا كانت أيام حياتك هي المسرحية الأولى التي قام القط بنشرها بعد ترجمتها فمن المؤكد أنها ليست المسرحية الوحيدة التي انشغل بها وقتذاك، وحاول أن يترجمها ضمن المسرحيات التي تعالج ما طرأ على حياة الإنسان المعاصر من تغيرات حضارية[79] إلا أن أيام حياتك مسرحية أثارت جدلا نقديا كبيرا حولها من حيث مخالفتها للمقومات التقليدية للبناء الدرامي مثل وحدة الموضوع وتسلسل الأحداث وتتابع المواقف والمحافظة علة عنصر التشويق. فقد

---

(78) ذكرت الدراسة فيما قبل أن نشر ترجمة هذه المسرحية جاء مع مطلع عام 1958م، بينما كتبها وليم ساروريان في عام 1939م وحقق بها نجاحا لما تميز به أسلوبه الفني من قدرة على أن يعبر الشكل الفني المقدم عن المضمون الذي تطرحه المسرحية .Ibid.p739. وهذا يعني أن ترجمة القط للمسرحية قد تمت على الأقل خلال مطلع الخمسينيات، وهي الفترة التي ازدهرت فيها الكتابات الفنية التي تصف حضارة الإنسان المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية، وما يعانيه الإنسان من تمزق.

(79) سبق للدراسة الإشارة إلى اهتمام القط في مطلع شبابه بمسرحية "بيت الدمية" لهنريك إبسن، ومحاولاته في ترجمتها إلى العربية، وقد عالج القط هذه المسرحية معالجة نقدية مطولة في دراسة عن المسرحيات الغربية من كتابه (فن المسرحية) 343–396.

اتخذ المؤلف منها وسيلة لعرض نماذج إنسانية في جو واقعي ليس فيه التوتر المسرحي، أو الاختيار الصارم، أو الحوار النموذجي، وإنما تنطلق الشخصيات على سجيتها وتتحدث كما يمكن أن تتحدث في الحياة، فتنطق أحيانا بما يقطع تسلسل الأحداث، وتأتي من الأفعال بما يعوق تطور المسرحية ويلقي عليها ظلا من الرمزية المبهمة. ولا شك أن المؤلف قد قصد إلى ذلك عن عمد لينفذ إلى ما يدور في طوايا نفوس شخصياته من خلال أعمالهم وأقوالهم العادية التي تكون أكثر قدرة في كثير من الأحيان على التعبير عن جوهر النفس البشرية من الحوار النموذجي والسلوك المختار. وقد نجح في ذلك إلى حد كبير وجاءت شخصياته على اختلافها معبرة عن موقف الإنسان في العصر الحديث وما يشعر به من إحساس بالضياع والفشل، وما تحن إليه من حياة كريمة سعيدة آمنة.. ويصور المؤلف ضياع الملكات والمواهب الفطرية في المجتمع الغربي الحديث.. وقد كتب المؤلف مسرحيته قبيل قيام الحرب العالمية الثانية بأشهر قلائل، لذلك يشيع فيه الإحساس بما في الجو من كارثة توشك أن تقع، كما يدور حديث شخصية المغني كله عن الحرب، وتتحدث كثير من شخصيات العمل الرئيسية عن سلطان المال وعن الصراع بين العمال والرأسماليين المستغلين.. وهكذا تحفل المسرحية بتلك المعاني والقضايا الصادقة في هذا الإطار الجديد الذي اختاره لها المؤلف. فإذا استطاع القارئ أن يغض النظر عن مخالفتها لمقومات المسرحية المألوفة، وأن يتقبل ذلك الإطار الجديد فسيظفر منها بمتعة نفسية كبيرة وخبرة صادقة بطبيعة المجتمع الحديث ووضع الرجل العادي فيه[80].

من الواضح أن اختيار القط لهذا النص المسرحي كي يترجمه إلى العربية إنما هو اختيار محكوم أولا بمنظوره النقدي ورؤيته الموضوعية الواعية لطبيعة

(80) عبد القادر القط: مقدمة مسرحية أيام حياتك، ص هـ-ح.

المتغيرات الحضارية القائمة آنذاك، وانعكاسها على الفن؛ تلك التغيرات المتعاقبة غير المعقولة وغير المفهومة التي فرضت ظلها على كثير من المبدعين والكتاب، وبخاصة كتاب المسرح في مختلف أرجاء العالم، ومن ثم دفعتهم للبحث المستمر عن أشكال مسرحية معاصرة تتوافق والمضامين الجديدة التي يعايشونها وتشغلهم، أشكال تعبر عن هذه المضامين وتستوعبها. وإذا قبلنا التسليم بأن المتغيرات التي ظهرت على البناء الدرامي في هذا النص والتطورات الفنية غير المألوفة التي حلت به كانت تغيرات مقصودة بهدف أن يواكب التعبير الفني متغيرات العصر، وأن يعكس النتاج الأدبي بعضا من القضايا المتشابكة وغير المنطقية في حضارة الإنسان، فعلينا ألا نتعجب من هذا الخروج الفني غير المنطقي الذي قصده مؤلف هذا النص قصدا، ومخالفته المستهدفة لكثير من التقاليد الفنية والأصول الدرامية المألوفة؛ فمما لا شك فيه أن هذه المتغيرات الحضارية التي رصد هذا العمل الدرامي من خلال شخصياته وأزماتها التي واجهتها قبيل الحرب العالمية الثانية مباشرة بعضا منها[81] كانت تستحق كسر الإيقاع التقليدي للدراما.

وقد تكون ترجمة القط لمثل هذا النص المسرحي مؤشر نقدي مبكر

(81) مثل "جو" الذي يدفعه اليأس من تفشي مظاهر الفساد في المجتمع الحديث إلى أن ينفق كل وقته في الحانة، والفتاة "كيتي"التي تدفعها الحاجة والفقر وضغط شعورها بالوحدة وحلمها بأن يكون لها بيتا إلى بيع جسدها!ومع ذلك لا تفقد جوهرها الخير، والفتى "ويلي" الذي يعجز عن تحقيق طموحه وأحلامه في الحياة والحب، فيلجأ إلى لعبة آلية يحاول بها أن ينسى همومه، والصبي "الزنجي" الموهوب موسيقيا، الذي يضنيه البحث عن عمل ليل نهار، ويغمى عليه من شدة الجوع، وحينما يجلس للعزف في ظل غياب الرواد عن الحانة يعزف أفضل من كل الموسيقيين المشهورين!..

يكشف عن ظهور مسرح العبث واللامعقول وعلو نجمه، ودلالة مبكرة على دوافع تفشي هذا الشكل الفني فيما بعد وبخاصة مع نهاية الخمسينيات، وهنا تبدو لنا حساسية ووعي المترجم الذي يقيم صلاحيات النص للترجمة بمقاييس نقدية منهجية، فهذا النص الذي يترجمه القط الناقد يكشف عن بواكير التيارات والاتجاهات الدرامية الجديدة في الغرب مثل مسرح "العبث"، وهو المسرح الذي سيراه القط على المستوى النقدي - فيما بعد - مسرحا يعكس - في موضوعه - إحساس الكاتب الغربي بعبث الحياة العصرية وقيامها على كثير من الأوضاع (غير المعقولة) بعد انهيار العقيدة عند كثير من الناس نتيجة للحروب وألوان الصراع الطبقي والمادي في ذلك المجتمع، وضعف إيمان الإنسان بقدرة التقدم العلمي والآلي على تحقيق السعادة والوجود المتكامل.. وهو المسرح الذي لا يعتمد على تطور للأحداث وفق النمو العضوي المألوف في المسرح التقليدي.. كما أنه مسرح تغاير لغته وحواراته - بقصد - اللغة الفنية المنمقة والهادفة المنطقية..[82]. وبهذا تتوحد رؤية القط المترجم شكلا ومضمونا - عند اختياره لهذا النص وترجمته وتقديمه للثقافة العربية - مع عموم رؤيته ونظريته النقدية من ناحية، كما تتوافق مع آليات منهجه الإجرائي وطرائق تحليله النقدي الجمالي لهذا الشكل المسرحي بعد اكتمال ملامحه وظواهره الفنية من ناحية أخرى.

في ضوء كل ما قدمنا من تحليل لدوافع اختيار عبد القادر القط لهذه النصوص المسرحية التي ترجمها إلى العربية يمكننا القول: إن جميع اختيارات المترجم توافقت مع رؤيته وقناعاته النقدية ومتماشية وإيمانه النقدي بمنهج

(82) لمزيد من آراء عبد القادر القط النقدية حول هذا الشكل الدرامي، وفلسفته الفكرية، وعلاقاته ومقوماته الفنية، ونماذجه، راجع دراسته حول مسرح العبث: فن المسرحية، ص441-456.

التفسير الحضاري للنص. فقد تحقق في كل هذه النصـوص المختارة بوعـي نقـدي واضح – لا يختفي فيه الذوق الرفيع – مجمـوع الدوافـع الجماليـة والفنيـة الـتي تتماشى وأصول هذا المنهج، كما أن هذه النصوص المتنوعة زمنيـا وفنيـا امتلكـت الرؤية الموضوعية الناضجة في معالجة القضايا الإنسانية الـتي يتحمس لهـا هـذا الناقد/ المترجم. وإذا كانت كافة النصوص التي قام القط بترجمتها تعكـس بشـكل أو بآخر في جانب مـن جوانبـها انتصـارا للدرامـا غـير التقليديـة، وتبحـث عـن الجديد الذي يتماشى والطـابع الحضـاري السـائد ويجسـده فنيـا، فـهي نصـوص تعكس في الوقت ذاته وعيا شديدا بالأصول والقواعد الدرامية من قبـل مؤلفيـها؛ متى يلتزم بها؟ ومتى يتم الخروج عليها؟ وكيف يتم الخروج الفني؟ لكي يتحقق لهذه النصوص الشكل الفني المطلوب للتعبير عـن المضمـون الإنسـاني والحضـاري المطروح. كما سنلاحظ أن هذه النصوص في مجملها عكست تطـورا واضحـا وتغـيرا منطقيا في الأصول والقواعد الفنية الدرامية التي تطرحها كل مرة، فمن تجديدات "وليم شكسبير" العبقرية المحسـوبة في كـل مرحلـة مـن مراحـل كتابتـه والـتي جعلت من أعماله منبعا لتقاليد درامية جديدة، إلى تناسق الوعي ما بين التركيب الدرامي المقدم و القضايا الحائرة المطروحة لدى "تنيسي وليامز"، إلى كسر الإيقاع الشكلي المقصود لتوضيح اختلال القيم الحضارية والمعايير لدى "وليم سـارويان"، إلى الانطلاق مـن استلهام المـوروث الدرامـي القديـم مـع مخالفتـه والخـروج عـن نمطيته المعهودة بوعي فني يخدم ديمومة القضيـة المثـارة وتحولاتـها الحضاريـة لدى "جاك رتشاردسون"..وهكذا جاءت كافة النصوص المترجمـة لتقـدم فلسـفتها الفنية بما يخدم الفن شكلا ومضمونا، ولتتضافر مع ما طرحه القـط النـاقد مـرارا حول هذه القيمة في كتاباته النقدية[83].

(83) حول هذه الآراء والرؤى النقدية، مصادرها، وتحليلها، راجع: محمـد مدني: اتجاهات نقد الأدب المسرحي في مصر، ص 134-135.

ثانيا - المقدمات النقدية

غالبا ما تحتوي الأعمال المسرحية المترجمة على مقدمة يكتبها المترجم، أو مهاد أو تقديم قد يكتبه المترجم أو يكتبه المراجع المتخصص - وربما حفلت بعض الأعمال المترجمة بالاثنين معا - وتكون هذه المقدمة بمثابة مذكرة تفسيرية أو قراءة نقدية للنص المسرحي المترجم. وغالبا ما تناقش مثل هذه المقدمات قضايا محددة؛ مثل التعريف بالمؤلف، وطبيعة عالمه المسرحي وأهم أعماله، ومكانته ذلك النص المقدم منها، وقد تحتوي المقدمة على ذكر لما في النص من شخصيات وأحداث وقيم فنية وإنسانية، أو ذكر لأسباب الترجمة والمنهج المتبع فيها، وإذا ما كانت هذه الترجمة هي الأولى من نوعها لهذا النص؟ أم أن هناك ترجمات سابقة لها في البيئة الثقافية التي تقدم لها الترجمة؟ ولماذا إعادة الترجمة في هذه الحالة؟ وما هي الفروق بين الترجمتين؟ أو الفروق بين هذه الترجمات حسب عددها؟. وقد تتطرق المقدمة لبعض مشكلات الترجمة مثل النمط اللغوي الملائم،ومحاولة تحقيق فنية اللغة على حساب لغة المعجم الجافة..إلخ.

وهناك مسرحيات مترجمة اكتسبت شهرتها - بجوار جودة الترجمة بالطبع - من مثل هذه المقدمات الراقية التي تعين المتلقي على فهم العمل وأبعاده الفنية، وقد توضح له ما لم يمكن للترجمة الأدبية أن تقدمه من معلومات حول المؤلف والنص ومكانته على خريطة الفن المسرحي، وعلاقاته بالنصوص الأخرى.

وتكتسب مثل هذه المقدمات ثقلها المعرفي وجودتها العلمية كلما كتبها ناقد متخصص في هذا المجال، حيث تصبح بعض هذه المقدمات مع المسرحية مرجعا علميا للدراسات النقدية التي يمكن أن تقوم على هذا الكاتب المسرحي وعلى مسرحياته.

وفي ظني أن المترجم حينما يكتب بنفسه مقدمة للمسرحية التي ترجمتها فإن ذلك يكون أكثر نفعا للمسرحية وللمتلقين لها في بيئتها الجديدة لأسباب كثيرة؛ فالمترجم – كما هو مفترض في مثل هذه الحالة – هو أكثر الناس دراية بالنص الذي ترجمه، وأعلمهم بمفاتيحه وأطولهم معايشة له، وهو الذي عاني مشاق الترجمة دون غيره، ومن ثم فإنه يستطيع الحديث عن منهجه فيها أكثر من غيره، فضلا عن قدرته على تحديد اختلافات ترجمة هذا النص عن غيره من النصوص إذا كان المترجم من أصحاب التجربة، وهو صاحب إعادة إنتاج النص في اللغة الجديدة، وأحق الناس بتقديم رؤيته له، عندئذ تصبح مقدمة المترجم لا غنى عنها ولو اشتملت الترجمة على تقديم آخر بقلم غيره من المتخصصين في هذا المجال.

وقد سبق لنا أن نوهنا في القسم الأول من الدراسة إلى أن المقدمات النقدية التي يقدمها النقاد/ المترجمون وتسبق ترجمتهم غالبا ما تحمل كثيرا من ملامح منهجهم النقدي ونظريتهم الأدبية نحو هذا الفن، وفيها لا تتغير أدواتهم النقدية ولا الأصول الرئيسة للمنهج، أو الرؤية النقدية الحاكمة للناقد، ولكن تختلف طريقة المعالجة تبعا لتغير موضوع المسرحية وشخصياتها وأحداثها. ومادمنا قد ارتضينا الأخذ بحيثيات المفهوم الذي طرحته هذه الدراسة في قسمها الأول فعلينا أن نعترف بأن مقدمات النقاد/المترجمين للنصوص المسرحية التي قاموا بترجمتها بأنفسهم ستصبح مسألة غاية في الأهمية، إن لم تكن لازمة وواجبة؛ فدائما ما تمنح هذه المقدمات ذات الطابع النقدي المنهج للمتلقي وعيا فنيا ونقديا بعالم النص لا يمكن أن يمنحه له غير الناقد المترجم، كما أن هذه المقدمات مع النصوص المترجمة كثيرا ما تكشف عن منهج الترجمة الذي اتبعه المترجم ومدى توافقه مع معطيات عموم منهجه النقدي.

قدم عبد القادر القط أغلب المسرحيات العالمية التي ترجمها بمقدمات نقدية محكمة، وإن تفاوتت في حجمها، وعمقها النقدي، تبعا لمتطلبات الترجمة ومعطيات القضايا التي تفجرها، لكن هذه المقدمات تتفق جميعها في كونها تنطلق في قراءتها التحليلية للعمل المسرحي من نظرية نقدية واحدة، وتعتنق منهجا تكامليا واضح المعالم، هو منهج التفسير الحضاري للنص. حتى تلك المسرحيات التي قدم لها د. عبد القادر القط – وإن لم يقم هو بترجمتها – فسوف نجد ملامح منهجه التكاملي واضحة في هذه المقدمات بوصفها خطابا نقديا موجها لمتلقي هذا العمل الفني في الثقافة الجديدة.

وإذا كانت هذه المقدمات تتفاوت فيما بينها من حيث المساحة والقضايا المطروحة وعمق معالجتها فلنبحث فيما بينها عن النموذج الأعلى الذي يجسد مقصدنا. ولعل خير نموذج للمقدمات النقدية التي كتبها القط ويمكن الاستدلال بها على طبيعة المنهج النقدي المستخدم في ثناياها، وتكشف عن مدى توافق المقدمة النقدية مع نص الترجمة وترابطهما في نسيج واحد، تلك المقدمة المكثفة العميقة، ورفيعة المستوى، التي كتبها وقدم بها ترجمته لمسرحية (هاملت) لشكسبير. ففي صفحات هذه المقدمة – التي جاوزت الأربعين صفحة – تناول القط أغلب القضايا التي تثيرها المسرحية، وهي كثيرة ومتباينة، كما أدلى فيها برؤيته المتعمقة، وناقش مختلف الآراء والمناهج النقدية البارزة التي تعرضت بالتحليل للمسرحية، مميزاتها وعيوبها، كما كشف عن طبيعة الترجمة التي يقدمها بالعربية لـ"هاملت"، دوافعها، ومنهجها..

ويمكن تصنيف أهم القضايا النقدية التي تناولتها تلك المقدمة على النحو التالي:

- المصادر التاريخية لهاملت ومدى استفادة وليم شكسبير منها في لغتها الأصلية.
- الدراسات المختلفة المرجح استفادة شكسبير منها في رسمه لشخصية هاملت.
- الفترة التي يظن أن شكسبير كتب فيها المسرحية وانعكاسها على بعض المشاهد.
- طبيعة المسرحية بنصها المتشعب وكيفية تقديمها وفق مقتضيات العرض المسرحي.
- هاملت في منظور المناهج النقدية المختلفة المتقاطعة (النفسي/ التاريخي/ الاجتماعي).
- مناقشة أهم الآراء النقدية التي تناولت شخصية هاملت (كولريدج/ برادلي/ جونسون).
- عجز هذه المناهج الجزئية برؤيتها الأحادية عن تفسير النص المسرحي تفسيرا تكامليا.
- نقاد الفن للفن والصورة الفنية لا يفلتون أيضا من الوقوع في شرك سحر هاملت.
- إليوت يؤكد فشل شكسبير فنيا لعدم قدرته على خلق المعادل الموضوعي لهاملت.
- نقاد معاصرون يسقطون أحيانا في الشرك الضيق نفسه.
- حقائق درامية في هاملت تستوجب الوقوف أمامها عند تحليل المسرحية.
- ما بين هاملت وأوديب من روابط موضوعية وفنية.

- الغموض اللغوي الذي استخدمه شكسبير كأداة فنية في المسرحية، وقيمته الجمالية.
- ضرورة توسع نظرة النقد والأخذ بالمنهج التكاملي عند تقييم مسرحية "هاملت".
- منهج الترجمة المتبع والجمع بين الأمانة وروح النص، مع الحفاظ على الصياغة البلاغية.

والمتأمل في هذه المقدمة النقدية الشارحة المستفيضة للمسرحية لن يجدها غريبة بحال عن عموم القواعد الرئيسة لمنهج التفسير الحضاري للنص التي سبق وأشرنا لها في مطلع القسم الثاني من الدراسة، إن لم تكن هذه المقدمة - في ظني- هي النموذج التطبيقي الأمثل لفرضيات هذا المنهج؛ فهي تنطلق من رؤية موضوعية شاملة للنص المسرحي، وتتسم بالتكامل والمرونة، والتوازن في قراءة النص الأدبي وتفسيره، وهي لا تنظر للمسرحية بمنظور أحادي جزئي سواء أكان هذا المنظور نفسيا أم تاريخيا(84)، وإنما تقيمها بوصفها ظاهرة فنية وحضارية في آن، كما أنها تنظر للمسرحية في إطار الصلة الفنية القائمة بين الحديث (هاملت) والقديم (أوديب)(85). وهي في الوقت ذاته لا تنطلق سوى من نص المسرحية، وقبولها أو رفضها للآراء المختلفة مؤسس على معطيات نص المسرحية ذاته في ظل متسق مع منظورها لطبيعة الفن ووظيفته(86)، وهي نظرة لا تغرق في فنيات العمل وجمالياته على حساب القيم الإنسانية والحضارية فيه، بل توازن ما بينهما لتحقيق المعالجة النقدية المناسبة. وهي نظرة نقدية لا

(84) راجع نص المقدمة ص12-16.
(85) راجع المصدر نفسه ص37-39.
(86) راجع المصدر نفسه ص19-35.

تتوقف عند حدود النص الأدبي المكتوب فقط بل تنظر للنص في إطار كلي للفن المسرحي، بكل ما فيه من عناصر درامية تتكاتف لإظهار النص على خشبة العرض، وتشير المقدمة بوضوح إلى نص هاملت المتشعب الذي واجه الدارسين والنقاد بغير ما ألفوا من وحدة وتماسك، وتضمن النص للحوار الطويل في بعض الأحيان مما يمكن الاستغناء عن بعضه استجابة لمقتضيات المسرح من التركيز والاقتصاد، كما تشير المقدمة للطبعة الأولى المنقولة عن النص التمثيلي وهي الطبعة التي أغفلت أغلب الحوار المتعلق بالتأملات الفكرية، أو النظرات النفسية، النابعة من طبيعة الموقف لكنها ليست جوهرية في الأداء المسرحي، وكيف أعيد طباعة المسرحية مرات أخر حتى تتضمن هذه المواقف والتأملات بلا ترهل[87].

ولا يغفل القط في نهاية المقدمة أن يوضح بعض أهم المشكلات التي تواجه ترجمة مسرحية على هذا النحو لما تحفل به من جناس وتورية وتلاعب بالألفاظ وبخاصة في حديث هاملت، والمنهج المتوازن الذي التزم به في الترجمة حيث توخى الأمانة التي لا تصل إلى حد الترجمة الحرفية، مع محاولة الحفاظ على لفظ النص وروحه ومستواه الشعري، وتجنبه تكرار العيوب التي وقعت فيها بعض الترجمات السابقة للمسرحية، مع تنويهه لطبيعة اللغة الحوارية واللغة الشعرية والمراوحة بينهما في نص المسرحية مما يستلزم وعيا من مترجم العمل عند نقله إلى اللغة العربية، يقول د.القط :

(ولا شك أن مسرحية هذه طبيعتها لابد أن تواجه المترجم بما تواجه به الناقد والدارس من مشكلات، لعل أهمها محاولة المحافظة – قدر الطاقة – على ما في حديث هاملت من جناس وتورية وتلاعب بالألفاظ، ومحاولة الكشف – دون

(87) راجع المصدر نفسه ص11-12.

خروج عن الترجمة إلى الشرح - عما ينطوي تحتها من حقيقة أو غمز أو تعريض. وقد ينجح المترجم أحيانا في هذا السبيل، لكنه يجد نفسه عاجزا تماما أمام بعض التلاعب اللفظي الذي يستحيل نقله إلى اللغة العربية.

وقد سلكت في هذه الترجمة أسلوبا يتوخى الأمانة التي لاتصل إلى حد الترجمة الحرفية ويجمع بين لفظ النص وروحه ومستواه الشعري..)[88].

حقيقة لا تقف كل مقدمات القط للمسرحيات التي ترجمها - أو المسرحيات التي قدم لها ولم يترجمها - على قدم وساق مع هذه المقدمة التي تتصدر ترجمته لـ (هاملت)، فهي مقدمات تتباين كما سبق التنويه تبعا لمقتضيات النص وما يفجره من قضايا موضوعية وفنية، ووفقا للمشكلات التي يمكن أن تثيرها الترجمة، لكننا سنلاحظ أن جميع المقدمات بلا استثناء تشترك في الخطوط العريضة للمنهج النقدي، فمن أقصر مقدمة كما في (أيام حياتك) التي اكتفت بمناقشة بناء المسرحية ودوافع مخالفة هذا البناء للمقومات الدرامية التقليدية نتيجة للموضوع الذي تعالجه المسرحية، والمتغيرات الحضارية التي تلقي بظلالها على شكل العمل، مع استعراض لأهم الشخصيات وملامحها العامة، ومدى تأثر هذه الشخصيات والأحداث التي تجري بطبيعة المجتمع، إلى مقدمة (صيف ودخان) التي كادت أن توازي مقدمة هاملت، نقول من هذه المقدمة إلى تلك فإن جميع المقدمات تنم عن رؤية واحدة وعامة في طريقة تناول المسرحية، وكيفية الكشف عما بها من قيم فنية وحضارية على السواء. بل إننا نستطيع أن نحدد أهم المحاور التي تناولتها تلك المقدمات حتى نكتشف أنها تكاد أن تتوازى مع محاور مقدمة "هاملت"، مع الأخذ في الاعتبار بأهمية الفروق الفنية والموضوعية التي تطرحها طبيعة القضايا في كل عمل دون الآخر.

---

(88) انظر نص المقدمة، المصدر نفسه ص 40.

وإذا كان لدينا ثمة استنتاج من استعراضنا لهذه المسألة فهو التأكيد أولا على رسوخ المنهج النقدي الذي يتعامل به د. القط مع فن المسرح بعامة، ووضوح النظرية النقدية التي تحكم هذا التعامل النقدي، حتى مع تلك النصوص العالمية التي ينتقيها ويقوم هو بترجمتها إلى العربية، حيث إن هذه النصوص غالبا ما تتأثر ترجمتها العربية بطبيعة هذا المنهج بصورة أو بأخرى.

وهناك مسرحيات قام القط بترجمتها لكنه لم يقدم لها هو مباشرة، إنما قدم لها غيره من النقاد تقديما لا يخرج بحال من الأحوال عن الرؤية التي ينطلق منها المترجم نفسه، ولم تتعارض هذه المقدمة مع منهج القط النقدي تعارضا نشعر معه بالبون الشاسع ما بين منهج الترجمة والمقدمة النقدية.

ومع ذلك تبقى لدينا بعض المسرحيات التي قام بترجمتها القط وجاءت خالية من أي تقديم أو تذييل نقدي، كما هو الحال مثلا في ترجمته لمسرحية (بريكليس Pericles)، وعلى الرغم كل هذا الجدل النقدي الدائر حول أصل المسرحية، وصحة نسبها إلى الموهوب وليم شكسبير من عدمه، وعلى الرغم مما يطرحه البناء الفني للمسرحية من جدل، وطبيعتها والشخصيات الفنية التي حواها النص، تلك الشخصيات التي تمثل في حد ذاتها نماذج درامية متنوعة لم يشر إليها نقديا بشكل يتناسب نقديا، وبرغم لغتها الثرة المتنوعة شعرا ونثرا والحيوية التي تفيض بها، بما فيها شخصية الشاعر الراوية (جوور) ذلك الشاعر الإنجليزي الذي استدعاه شكسبير واستغله في هذا العمل ليكون الراوية للأحداث والمعلق عليها أو المقدم لها[89]، مع كل هذا لم يقدم لنا القط أية مقدمة تبرر ترجمة هذا النص وتناقش ما فيه من قضايا!.

---

(89) استغل وليم شكسبير شخصية الشاعر الإنجليزي جوور(1325؟-1408) وأعاد بعثه للحياة على خشبة المسرح ليكون بمثابة الرواية لأحداث المسرحية كلها عبر فصولها الخمسة وفي الخاتمة.

إن صدور أية مسرحية مترجمة -بل أي نص أدبي مترجم شعرا كان أم نثرا – بدون مقدمة أو دراسة تمهيدية تهتم بهذا النص ومؤلفه وتاريخه وقضاياه الفنية والموضوعية، ومنهج الترجمة ورؤية المترجم .. يفقد الترجمة كثيرا من المزايا المنهجية، ويحرمها بطريقة مباشرة من قدر مهم من القيمة الفنية والعلمية. وإذا قبلنا بصورة مؤقتة وبشكل نسبي صدور بعض الترجمات بدون مقدمات نقدية أو دراسات تمهيدية فإن ذلك قد يشفع له كون هذه النصوص الأدبية ذات شهرة عالمية طاغية وكونها مسبوقة من قبل الترجمة – وسيلحقها فيما بعد الترجمة – بعشرات الدراسات النقدية التي لن تتوقف عن تناول الأعمال الأدبية المهمة. أما إذا كان الأمر يتعلق بترجمة نص مجهول أو يثير من القضايا ما يحتم على المترجم الناقد أن يتعرض لهذه القضايا ولا يحدث ذلك، فإن هذا مما قد يؤخذ على الترجمة. لاسيما ان الترجمة هنا في نظري ستكون مقصرة في تقديم الوظيفة المرجوة منها بوصفها خطابا أدبيا ونقديا مرسلا لمستقبل لا يعلم الكثير عن هذا النص الأدبي.

ثالثا – قضايا ومواقف نقدية حول ترجمة المسرح

على الرغم من أن عبد القادر القط من النقاد الذين يتميزون بسعة الأفق ولديه من الوعي الفكري ما يمكنه من قبول الاختلاف مع الأنساق الفكرية والنقدية المغايرة والمخالفة له، وهو من النقاد الذين يؤمنون بمبدأ (دع كل الزهور تتفتح) كما أنه لم يسع قط إلى اختلاق معارك أدبية أو خصومات نقدية، إلا أنه قد دخل مضطرا – نصرة للقيم الأدبية والفكرية والإنسانية – في كثير من القضايا والمعارك والخصومات (بالمفهومين الأدبي والعلمي لمصطلحي المعارك والخصومات)، وكان موقفه حازما وواضحا في كل هذه القضايا الفنية والأدبية. وقد تميزت القضايا التي خاض عبد القادر القط فيها بشدة تأثيرها في الوسط

الأدبي والثقافي، وكانت ذات صدى وعمق منهجيين، كما أنه لاقى – للأسف – كثيرا من العنت والتضييق من بعض ذوي النفوذ من جراء بعض المواقف التي اتخذها والآراء التي تبناها، والتي لم تلق في كثير من الأحيان قبولا وسعة صدر، كما لم تلق تفهما لطبيعة منهج الرجل في مناقشة مثل هذه القضايا الأدبية والنقدية المثارة؛ فالقط واحد من المثقفين الذين لا يعتزلون الحياة في أبراج عاجية، بل على العكس من ذلك فهو يخوض فيها بكل ما بها من وشائج وترابطات تتشابك أو تتماس مع القضية الأدبية أو النقدية التي يعالجها[90]. كما أن منهج التفسير الحضاري للنص الذي يعتمده القط كثيرا ما يتعرض بطبيعة الحال للعوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية المحيطة بالنص وذات التأثير في مضامينه وأشكاله، كما أنه منهج ينطلق دائما من رؤية تكاملية ومتضافرة لمختلف العمليات الثقافية – بما فيها الإبداع الأدبي والنقد المنهجي – وفعالياتها، ومعطياتها مع مختلف الظواهر الحضارية القائمة في المجتمع وثقافته. وعلى الرغم من عدم تورط عموم مقالات القط النقدية والأدبية بخاصة في الحديث عن صميم المسائل السياسية، أو توجيه ملامح انتقادية مباشرة للأجهزة الحكومية، ما لم تكن هذه المسائل هي صلب العمل، وإن فعل ذلك فغالبا ما يكون من خلال الإطار الفني الذي يقدمه العمل، أو بسبب تماس ذلك الحديث مع

(90) لمزيد من التفاصيل والمواقف الفكرية والثقافية والحياتية التي تؤكد هذا الملمح راجع فصلي (السياسة والثقافة) و(قهوة عبد الله والتليفزيون) من كتاب: (عبد القادر القط المحيط الهادي) لمحمد محمود عبد الرازق، سبق ذكره. وكذلك انظر سمير سرحان في كتابه "على مقهى الحياة"، حيث يقول: "كانت (قهوة عبد الله) قطعة من الحلم المتأجج في صدر أمة بأكملها .. ففيها تجلس عقولها، وصناع وجدانها، وفيها يعانون من الواقع .. ويحاولون بالكلمة تغييره ..) سمير سرحان: على مقهى الحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1988م، ص32 وما بعدها.

طبيعة القضية أو الظاهرة الفنية المثارة، إلا أنه كان شديدا في التمسك بما يراه صالحا وحقا، ومتزمتا فيما يختص بالأصول المنهجية في هذه المسألة، ولكن دائما ما يأتي حديثه في عبارات موضوعية رزينة وعميقة وواعية، ويكون مدعما بالحقائق والشواهد والأسانيد التي تؤيد موقفه، ويخلو من التجريح الذاتي أو الغمز واللمز، ويستهدف الصالح العام، بقدر ما يبتغي الرقي الحضاري بالمجتمع.

وقد حظيت قضية الترجمة بعامة[91] وترجمة المسرح العالمي بخاصة بقدر لا ينكر – كما وكيفا – من بين مختلف مواقف القط ومعاركه النقدية، حيث تسجل لنا مقالاته التي تعبر عن مواقفه الثقافية كما تسجل كتبه ودراساته النظرية والتطبيقية جانبا عريضا من الحديث النقدي الذي لا يمكن الاستهانة به في هذه القضية، وتحفل بملاحظات لا يمكن أن نتغافل عنها، كما أنها تطرح نماذج نصية في تطبيقاتها، وتثير حولها موضوعات لاغنى لنا عن الوعي بها والنظر والتمحيص فيها. فمن مواقفه الساخنة والمبكرة مع يوسف إدريس حول قضية التعريب، ودلالتها وأبعادها اللغوية والحضارية، إلى معاركه مع لويس عوض حول ترجمة النصوص الدرامية الكلاسيكية، والنمط الغوي المستخدم، والشكل الشعري الملائم، إلى مواقفه الحاسمة تجاه الأجهزة الإدارية الحكومية ولجانها المتخصصة والمسئولة عما يقع تحت بصرها وبمعرفتها من جرائم ترتكب في ترجمة النصوص الدرامية المقدمة لجمهور المسرح في مصر، إلى مناقشاته المستمرة حول خطورة ظاهرة التمصير والاقتباس في المسرح الكوميدي، بجوار

(91) نقصد بالعموم هنا كل ما يختص بقضايا الترجمة إلى العربية ومجالاتها علمية كانت أم فنية وأدبية، وأشكالها سواء أكانت تمصيرا أم تعريبا، مظاهرها الصحية وعيوبها، وجهات اختصاصها الإدارية والأكاديمية ..إلخ .

محاولاته التطبيقية الجادة في الترجمة والـتي تعرضنـا لجـانب واحـد منـها هـو ترجمة المسرح العالمي .. إن كل هذه القضايا وما تثيره حولها من تفريعـات فنيـة أو جدل منهجي تشكل في مجموعها موقفا منهجيا واضحا ومتماسكا نحـو قضيـة الترجمة بعامة، وهو موقف لا ينفصل بحـال عـن رؤيتـه الحضاريـة أو منهجـه النقدي على نحو ما سنوضح الآن.

(أ) قضايا ومواقف حول قضية التعريب*

يتحمس القط للجهود المبذولة في تعريب الألفاظ والمصطلحات الأجنبيـة من منطلق أن لكل لغة مقوماتها وخصائصها ونسقها الصوتي، مما يعكس صفـات جوهرية في نفوس متحدثيها؛ ولا ينبغي للغة إذن أن تفتح صدرها لكـل مـا يـرد عليها من ألفاظ أجنبية فتفقد بذلك كثيرا من مقوماتها الأصلية، وحتى لا تصبـح لغتنا خليطا من الألفاظ الأجنبية لا من لغة أوربية واحدة، ولكن جـهود تعريـب المصطلحات الوافدة تمدنا بهذا الكم من الألفاظ العربية المقبولة التي هي في الأصل تعريب لنظائرها في اللغـات الأجنبيـة ولكننـا نحـس بـها الآن ألفاظـا أصيلـة في لغتنا..[92].

والقط في مناقشـتـه لهـذه القضيـة لا ينكـر أن هنـاك بعـض المصطلحـات المعربة يأتي تعريبها على نحو غير موفق، أو يـأتي بعـد شـيوع اللفـظ وذيوعـه، ولكنـه يرفض أن يكون هذا أو ذاك سببا في رفـض جـهود المعربـين، أو السـخرية

---

* لا ترى هذه الدراسة بونا منهجيا شاسعا بين ظـــاهرة تعريـــب المصطلـــح الأدبي أو المصطلح النقدي والفلسفي والعلمي الـــذي تسـتورده ثقافتنـــا العربية من الثقافات الأجنبية لاحتياجها له،وبين ظاهرة ترجمة المســـرح بوصفه نتاجا لهذه الثقافات. ومن ثم أدرجنا هذه القضية لتوافقها مع منهج الدراسة.

(92) قضايا ومواقف ص119.

منهم (فالتعريب يثري اللغة ويجعلها قادرة على التعبير عن الحياة بطريقتها الخاصة، ولا بأس بعد ذلك إذا تسربت إليها بعض الألفاظ الأجنبية لاستحالة ترجمتها أو لسبقها إلى الذيوع)[93].

وسرعان ما يعود القط ليتناول القضية بشكل أكثر اتساعاً لإيمانه بما تمثله من أهمية[94]، حيث يوضح أن ألفاظ اللغة ليست مجرد أدوات لنقل الأفكار والمعاني فقط بحيث إننا لو عرفنا معنى الكلمة الأجنبية فلا داعي إذن لتعريبها، لأن الألفاظ لها غاية أبعد من مجرد نقل المعاني والأفكار فإن فيها وفي تناسقها معاً على هيئة عبارات وأساليب تتمثل روح اللغة وإيقاعها الصوتي ومقوماتها الفكرية والشعورية. إنها في صورتها المركبة الواسعة هي اللغة نفسها بما للغة من أهمية بالغة في حياة كل شعب. فاللغة بدورها ليست مجرد وسيلة للإفهام – وإن كان الإفهام وظيفة من وظائفها الرئيسية – ولكنها إلى جانب هذا تعبير عن روح أصحابها وخصائصهم النفسية والفكرية وحتى الجسدية، وفيها تنعكس روح حضارتهم وطبيعة بيئتهم والجوهر المشترك بين أفراد الشعب الواحد على اختلاف نزعاتهم كأفراد. ومن هنا كانت أهمية اللغة في بناء القوميات إذ تربط الأفراد برباط فكري ووجداني مشترك وتوحد الأسس العريضة التي يقوم عليها سلوكهم الاجتماعي ونظرهم إلى الحياة..[95].

ويرى الدكتور القط أن التعريب وسيلة طبيعية لتطور اللغة فبه

(93) المرجع نفسه، ص122.

(94) حدث ذلك حينما نقل مناقشة الموضوع من صفحات جريدة الجمهورية إلى مجلة الشهر لما تحققه المجلة من مساحة أكبر في معالجة الموضوع له ولغيره من الراغبين في مناقشتها. وكان قد نشر المقال الثاني تحت عنوان تعريب المصطلحات العلمية مجلة الشهر يونية 1960م.

(95) المرجع السابق ص125–126.

تستطيع اللغة أن تعبر عن روح الحياة الحديثة بطريقتها الخاصــة وبـه تكتسب قدرات جديدة كانت تنقصها. ويستشهد القط بنمـوذج الحضـارة العربيـة حينمـا عربت قدر ما استطاعت من مصطلحات يونانية وفارسية، ونقلت منها مباشرة ما عجزت عن ابتكار لفظ عربي مناسب له.

ويعالج القـط قضيـة التعريـب مـن منظـور حضـاري مقارنـاً بـين لغتنـا وحضارتنـا مـن ناحيـة، واللغـات الأوربيـة الـتي تشـترك في خصـــائص لغويـــة وحضارية واحدة أو متشـابهة لتقـارب أصولهـا وقواعدهـا، وتعـبر عـن حضـارة متقدمة عنا من ناحية أخرى، فهذه اللغـات حينمـا تسـتعير مـن بعضـها بعـض الألفاظ لن يبدو فيها اللفظ الأجنبي شاذاً فيها خارجـاً علـى نسقها الصوتـي كمـا يبدو اللفظ الأوربـــي في لغتنـا العربيـة، بـل إن اسـتعارة هـذه اللغـات لمثـل هـذه المصطلحات سوف يكون قليلاً لاشتراكها جميعاً في صناعة هذه الحضارة، ومن ثم لن تكون استعارة لفظ أو اثنين بالمؤثر الذي يمكن أن يطغي على روحها ومقوماتها الأصيلة. بعكس نهضتنا العربية التي بدأت بعدما سـبقتنا أوربـا في مجـال الحضـارة بعدة قرون ونحن نأخذ منها كثيراً من أسمـاء ومصطلحـات للمخترعـات والكشوف والعلوم دون أن نشارك مشاركة كبيرة في تلك المخترعات وفي هذا خطر على لغتنا العربية. ولا يهمل القط العامل السياسي في مناقشـته لهـذه القضيـة، ولا يتغـافل عن الأثر الاستعماري السلبي القائم بيننا وبين بعض هذه اللغات ..[96].

ولا شك في أن هـذه القضيـة الـتي شـغلت القـط مـع مطلـع السـتينيات والمواقف المتعددة التي اتخذها بشأنها فيما بعد لم تكن أبـداً بمعـزل عـن الرؤيـة التكاملية الواعية الغيورة على اللغة العربية، وهي في الوقت ذاته رؤية متفتحـة غير متزمتة وتتفهم التطور اللغوي والحضاري على الوجه الذي نظنـه صحيحـاً،

(96) المرجع السابق، ص129-130.

حيث لا يقبل أن يكون استيراد الألفاظ الأجنبية والمصطلحات الأوربية على نحو ما هي عليه في بلادها هي الوسيلة الوحيدة إلى تطور اللغة العربية من حيث قدرتها على التعبير عن وسائل الحضارة الحديثة. ولعل هذه القضية شكلت فيما بعد ملمحاً مهماً في مختلف الدراسات الإنسانية وبخاصة في دراسات النقد والنظرية الأدبية، إلى الحد الذي أصبحت فيه دراسة المصطلح واستخدامه هي أولى خطوات العلم، بعدما تفشت لدينا في حقل الدراسات النقدية – على سبيل المثال – ظاهرة كثرة المصطلحات الأجنبية والمصطلحات المنحوتة، بجوار التضارب في ترجمة المصطلح ودلالة استخدامه. وهي القضية التي ستشغل كثير من النقاد من ذوي الأصالة بما فيهم القط فيما بعد.

(ب) الموقف من ظاهرة اقتباس وتمصير المسرحيات العالمية

يرفض الدكتور القط بوصفه واحدا من النقاد المسرحيين الجادين كافة أشكال الكتابة المسرحية الرخيصة والهابطة، كما يرفض كذلك كافة طرق وسبل عرضها، سواء أكانت هذه الكتابة تأليفا أم ترجمة أم اقتباسا أم تمصيرا، وسواء أكانت عوامل هبوط عرضها راجعة إلى رؤية المخرج وتنفيذه للنص أم قدرات الممثلين، أم كانت هذه العوامل مقنعة بشعار تلبية لرغبة الجمهور واحتياجاته..إلخ. من هذا المنطلق يهاجم عبد القادر القط كل المسرحيات التي تفقد قيمتها عند اقتباسها أو تمصيرها على نحو يسئ لفن المسرح العالمي الذي منه تستمد هذه الأعمال، أو تنتسب إليه، أو يسئ لرؤيتنا نحن المصريين لهذا الفن.

في مقال بعنوان (قضايا أدبية..المسرح بين العزلة والجمهور)[97] يشن

(97) نشر هذا المقال للمرة الأولى في مجلة (المجلة) عدد مايو1971م، وقد أعاد الدكتور القط طباعته في كتابه: في الأدب العربي الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م، ص384– 394 .

القط حملة ضارية على بعض أشكال التمصير والاقتباس المسرحي في مصر في فترة الستينيات، ويحذر من خطورة ما يمكن أن يفرزه ما يسمى بـ (المسرح التجاري) من مساوئ ستؤثر على مستقبل المسرح في مصر، وهي خطورة تتمثل أول ما تتمثل في انصراف هذا المسرح عن تقديم الأعمال الجادة أو الكوميديا الراقية الهادفة، وانشغاله بعرض أعمال هي أقرب إلى الهزليات والإسفاف الأخلاقي والفني، أو تشويه النصوص العالمية الراقية عند اقتباسه أو تمصيره لها، أو اختيار سيئ للنصوص ليست على مستوى عال من الجودة، ذلك رغبة منه في تحقيق الربح، وكسب أكبر عدد من الجمهور في إطار المنافسة غير الواعية وغير الخادمة لرسالة المسرح الجليلة.يقول:

(إذا هبطت هذه المنافسة إلى المستوى التجاري المحض فمن الممكن أن تنتهي إلى أن تصبح أغلب أعمالنا المسرحية من الهزليات الرخيصة القائمة على النكتة اللفظية والإشارات الجنسية وحركات الممثلين المسرفة المفتعلة والصخب والضرب على القفا، كما يجري في كثير من مسرحيات الفرق الخاصة، ثم لا يخرج المشاهد منها إلا بالضحك الأجوف الذي لا يمثل متعة حقيقية أو يضيف شيئا إلى فكره ووجدانه)[98].

ويتطرق القط في هذه المقالة – وفق حيثيات منهج التفسير الحضاري الذي يعتمده – إلى طبيعة الجمهور الذي يقبل على هذه النوعية من المسرحيات، ونفسيته ومزاجه الفني، وسلوكه الاجتماعي والحضاري، وكيفية تعبيره عن انفعالاته السارة والحزينة..، ويربط ذلك بعوامل نجاح بعض المسرحيات

(98) عبد القادر القط: المرجع نفسه، ص384-385. ولنا أن نتخيل في ضوء هذه الكلمات صورة المسرح المصري المعاصر، وغلبة هذا اللون على كل النشاط المسرحي القائم لدينا، وتسيد هذه الظاهرة التي طالما حذر منها كافة النقاد المخلصين منذ ذلك الوقت.

الهزلية الصاخبة التي تثير (القهقهة) لا مجرد الضحك، كما كان - من قبل - نجاح الميلودراما التي تستدر الدموع ولا تكتفي بمجرد إثارة الانفعال. ويحذر الدكتور القط من انسياق بعض مسارح الدولة في غمرة هذا التسابق على عدد الجمهور بينها وبين فرق القطاع الخاص إلى هذا الشكل من العروض المسرحية المبتذلة. ومن ثم يطالب بضرورة أن تراعي مسارح الدولة عند اختيارها لنصوص مقتبسة أن يقوم هذا الاختيار على وعي بطبيعة النص وقيمته، ويستند على دراسة شاملة لطبيعة الجمهور الذي يقدم له العمل المسرحي، وأن تتخلص هذه المسارح من الإسفاف والابتذال المقنع بالتبرير الخاطئ الذي يتعلق بمبدأ: (رغبة الجمهور). وفي سياق تحليله لبعض النمانج الدالة على هذا الاتجاه المفسد يناقش القط مجموعة من المسرحيات التي حفلت بكثير من هذه العيوب، ولكننا سوف نتخير منها النص الذي عالج فيه مشكلة التمصير والاقتباس عن المسرح العالمي. يقول:

(أما مسرحية "سلطان زمانه" فهي تمصير لمسرحية دورينمات" هبط الملاك في بابل". وقد واجهت المخرج بالمشكلة التي واجهها مخرج "الغول". فالمسرحية - كما قرأتها في نصها العربي - مزيج فاتر من الفكر والفكاهة لا يمكن أن يستجيب لها الجمهور العربي، وهي إلى جانب ذلك لا تخلو من كثير من العثرات التي لا يمكن أن تجعلها من "روائع المسرح العالمي" ولا أن تزكيها لتقدم على مسارحنا من بين عشرات النصوص الممتازة في المسرح العالمي الحديث. وإذا كان هناك مبرر لاختيار مسرحية الغول لأنها تقدم إلى المشاهد - في مسرح الجيب التجريبي - لونا جديدا من التأليف المسرحي فما عذرنا في اختيار مسرحية للجمهور العام لا يشفع لها مستوى فني أو ملاءمة لطبيعة هذا الجمهور؟

ولسوء الاختيار منذ البداية – ويا ضيعة مسارح الدولة بدون لجان قراءة واعية مسئولة – كان على تلك المسرحية أن تمر بمراحل عجيبة قبل أن تجد طريقها إلى خشبة المسرح . فقد عهد بها إلى من حولها من العربية الفصحى إلى العامية المصرية، وأضيفت إليها بعض الأغاني وتحولت في الإخراج من مسرحية تقليدية الشكل إلى بروفة مسرحية احتفظ المخرج فيها بالتوجيهات المسرحية وبكل ما يمحو إيهام المسرح . والذي يهمنا من بين كل ما فعله المخرج بهذه المسرحية ليجعلها أقرب إلى نفوس الجمهور تلك الإضافات التي تبدو متأثرة ببعض التقاليد الغالبة على مسارح الفرق الخاصة والتي تتضمن نذيرا بخطر جسيم على مسارح الدولة إن هي أوغلت في هذا الاتجاه. ومن هذه التقاليد..)[99].ثم يبدأ في سرد بعض هذه التقاليد غير الفنية والمخزية، وينتقدها بصورة شديدة السخرية والتهكم.

إن القط في وضوح شديد وبمنهج متكامل لا يفصل بين النص والعرض في نظرته وتقييمه للظواهر المسرحية وضع يده على لب القضية التي سوف يعاني منها المسرح المصري المعاصر فيما بعد، وهي الأزمة التي تضخمت ووضعت مسرحنا في هذا الموضع الحرج الذي يعاني منه الآن.

ويناقش القط – فيما يناقشه من قضايا يكشف بها بعض الخطر المتربص بالمسرح المصري – تلك الاتجاهات التي تنادي بالاقتباس من الأشكال العالمية الحديثة بحرية تامة، في مقابل دعوة بعض الاتجاهات الأخرى المطالبة بضرورة البحث عن صيغة مصرية خالصة تتناسب والواقع المصري الريفي غير المعقد حضاريا، ولتكن هذه الصيغة هي مسرح السامر. وإذا كان القط لا يرفض دعوة مسرح السامر فهو يحذر من أن تكون مجرد دعوة نظرية بعيدة عن التطبيق

(99) المرجع نفسه، ص388–389.

لمخالفتها روح العصر. وفي الوقت ذاته لا يرفض القط الحق في الانتفاع بما انتهى إليه المسرح العالمي من تطور، ولكنه يناقش هذا الحق محذرا من أن يكون هدفه الأول الكسب المادي على حساب القيمة الفنية المقصودة، أو يتخذ من هدف دعوة جذب الجمهور نحو مسرح يجمع بين المتعة والفائدة مجرد وسيلة مراوغة ومضللة لتقديم شكل من أشكال التسلية الهابطة. ويؤكد القط أن دعوة هذا الاتجاه التي تهدف إلى نقل آخر ما طرأ على المسرح العالمي من تجديد وإن كانت دعوة ذات بريق ومطلوبة إلى حد كبير، إلا أنها دعوة لها من الخطورة الكثير لاسيما على صلة المسرح بالجمهور وتطلع الجمهور بالمسرح الذي يعبر عنه، فقد تجاوزت حدود الدعوة النظرية إلى التطبيق العام الذي أوشك أن يسيطر على مسارح الدولة بأكملها في التأليف والإخراج؛ حيث اختفى منطق الأحداث والحوار أو كاد، وتداخلت الأزمنة، وشاعت الرموز وضاع الإيهام المسرحي، وخرج الممثلون من بين صفوف المشاهدين ووجهوا إليهم الحديث من فوق خشبة المسرح، واختفى الستار وتداخلت الفصول وسيطر التجريد على الديكور، وكثرت مجموعات الممثلين بلا مبرر...، ولا ينكر القط أن بعض ملامح هذا الاتجاه صدى لتيارات جديدة في المسرح العالمي، تيارات واتجاهات انبعثت على أيدي مؤلفين ومخرجين من ذوى المكانة المرموقة والمواهب الكبيرة، ولا يجادل في ضرورة أن ينفع مسرحنا بهذه الاتجاهات الجديدة. ولكنه في معرض الحديث عن الصلة بين الجمهور العربي والمسرح ينكر أن ينساق مؤلفونا ومخرجونا وراء هذه التيارات متجاهلين مدى استجابة الجمهور لها أو إعراضه عنها..ويطالب القط بضرورة التوفيق بين إرضاء طبيعة المشاهد العربي ومزاجه النفسي ومستواه الوجداني والفكري، والرغبة في إثراء مسرحنا بالاتجاهات المسرحية العالمية

والابتعاد عن العزلة المحلية. ويقدم القط مجموع الحلول التي يراها قادرة على تحقيق هذه المعادلة[100].

إن عبد القادر القط لا ينكر ظاهرة الاقتباس بوصفها ظاهرة تقرب فن المسرح العالمي إلى الجمهور المصري مادامت تتم بشروط الفن الجيد، وتقوم وفق القواعد والأصول التي لا تفسد هذا الفن، ومادامت محكومة بشروط الاختيار المناسب. وإذا كان الاقتباس يعطي للمقتبس حرية في التصرف في النص أكثر مما تعطيه الترجمة للمترجم، فعلى المقتبس أن يحترم هذه الحرية وذلك باحترامه جوهر النص وقيمته بما لا يشوهه ويجعله أشبه بالمسخ. وإذا كانت للنص ترجمة عربية سابقة فلا داعي لأن نعيد اقتباس النص على حساب هذه الترجمة بصورة تفسد كل شئ.

(ج) قضايا ومواقف حول مناهج ترجمة النص المسرحي

لا ينكر د. عبد القادر القط الاختلافات المنهجية والفنية التي يمكن أن تقوم بين المترجمين عند تصديهم لترجمة عمل مسرحي له ثقله وشأنه الفني، مثلما لا ينكر ظاهرة تعدد مرات ترجمة النص المسرحي الجيد، مادامت كل ترجمة تنزع نحو تقديم النص المسرحي العالمي على النحو الأمثل والتفسير والصياغة الأقرب له في الثقافة العربية، ومادامت الترجمة تتجاوز أخطاء الترجمات السابقة، ولا تحاول أن تخرج بالنص عن حقيقته الفنية، ولا تحيد به عن هدفه الأصلي، أو تقحم عليه ما ليس فيه. وماعدا ذلك فالقط يشن هجوما نقديا لا هوادة فيه على المترجمين المسرحيين الذين يخالفون هذه القيمة عند تصديهم لترجمة نص ما، أيا ما يكونوا وكيفما تكون مكانتهم في حقل الترجمة،

---

(100) لمزيد من التفاصيل حول هذه الحلول والمقترحات راجع ختام المقال ص393-394.

ولا يقل الهجوم عنفا على الإدارات والأجهزة والفنية التي تقوم بعرض مثل هذه الترجمات غير الأمينة ولا الراقية فنيا على الجمهور.

من منطلق هذا المبدأ النقدي ناقش عبد القادر القط بعض المسرحيات المترجمة، حيث يثني على بعضها، ويهاجم بعضها الآخر، مثلما انتقد بعض المترجمين وهاجم منهجهم في الترجمة نتيجة للعيوب التي ظهرت في بعض نقولهم عن النصوص المسرحية العالمية. ولعل النماذج الأكثر وضوحا ودلالة على رؤية د.القط وموقفه النقدي من هذه القضية هي مواقفه وكتاباته المختلفة حول ترجمات د.لويس عوض لبعض الأعمال الكلاسيكية المشهورة. وقد وضحت بدايات هذا الموقف مع ترجمة مسرحية الضفادع لأريستوفان التي ترجمها د.لويس عوض[101]. فقد أثنى الدكتور القط على الترجمة وبين ما فيها من قوة، وتميز منهجي، ومهارة فنية، لكنه في الوقت ذاته ذكر ما لحق بالترجمة من عيوب كان يجب على لويس عوض تفاديها. يقول:

(ولا شك أن ترجمة مثل هذا العمل المسرحي الشعري القديم بكل ما فيه من متناقضات عبء جسيم على من يتصدى له.وحسنا فعل الدكتور لويس عوض حين عدل عن الترجمة الشعرية الكاملة فخص النثر بالمواقف الهازلة والأحداث والحوار العادي، وترجم بالشعر أغنيات الجوقة وأشعار اسخيلوس ويوربيديس، ولابد هنا أن أحي هذه الأمانة الدقيقة والقدرة الفائقة اللتين تجلتا في ترجمة الدكتور لويس وبخاصة فيما نقل من شعر، وقد تختلف الآراء حول بعض الألفاظ والعبارات العامية العصرية التي وردت في النص، وقد يرى بعضهم أنها ضرورة تمليها طبيعة بعض المواقف الهزلية في المسرحية، وقد يضيق بها

(101) أريستوفان: الضفادع، ترجمة د. لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، د.ت .

بعضهم ويرونها دخيلة على الأسلوب الفني السليم الذي جرى به سائر المسرحية. والحق أني أحسست بشيء غير قليل من القلق نحو تلك الألفاظ والعبارات، وهو إحساس يراودني إزاء كل لغة مصنوعة للمسرح لا تجرى على وتيرة واحدة سواء بالعامية أو بالفصحى. ولا أدري مثلا كيف لم يلتفت الدكتور لويس - بما له من ذوق عصري دقيق - إلى ما يمكن أن يثيره من استهجان عبارة مثل (اسخروا وانخروا) التي وردت على لسان الجوقة، وهي - وإن كانت عربية - تلقى عليها العامية ظلالا قبيحة!)[102].

إن القط لا يستبعد الذوق الشخصي للمترجم وحساسيته الخاصة في اختيار الكلمات الملائمة للتعبير الفني المقصود، وهو يعول على هذا الذوق الذاتي ليس فقط في تفضيل كلمة عن كلمة وتعبير عن آخر، وإنما في تحقيق التناسق الجمالي العام للنص وإكساب هذا النص الشرعية الثقافية والفنية في البيئة الجديدة، فمثل هذا الذوق المؤسس على ثقافة المترجم وقاموسه اللغوي وحساسيته باللغة الملائمة وتوظيفها لخدمة النص في لغته وثوبه الجديدين، والوعي بالعمق التاريخي والمعرفي للنص المسرحي وما يناسبه من صياغة فنية في البيئة الجديدة، كل هذه عوامل فاعلة في الترجمة ولا يمكن التغافل عنها أو إهمالها، وربما أدى استخدام مفردة لفظية أو تعبير لغوي في الترجمة إلى كسر الحس التاريخي للنص وبخاصة في الأعمال الكلاسيكية، أو الأعمال التي تتناول فترة تاريخية بذاتها، فمثل هذا الخروج غير الفني يفقد الترجمة طبيعيتها، ويشعرنا بالصنعة والافتعال غير المريحين في الفن.

(102) نشر هذا المقال للمرة الأولى في جريدة الأهرام - الجمعة 1965/6/25م، وقد أعاد الدكتور عبد القادر القط نشر المقال مرة أخرى في كتابه: في الأدب العربي الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م، ص304-308.

وأظن أن القط ينادي هنا بما يمكننا تسميته بـ "النقاء الأسلوبي" أو "الانتقاء اللغوي" في الترجمة الأدبية، وهو شرط يجب على المترجم الالتزام به في كل جزئيات الترجمة وعلى طول العمل؛ فربما أجاد المترجم في صياغة نص أدبي طويل وقدمه بلغة فنية راقية وموصلة للمعنى، ثم أضاع كل هذا الجهد بكلمة واحدة تأتي لتغير حالة التلقي، وتكسر جمال الصياغة، على نحو ما يشير النموذج الذي يستشهد به القط من ترجمة لويس عوض للمسرحية ليبين بعض ما في الترجمة من قوة ودقة وبراعة في كثير من الأحيان، ولكن ينوه في الوقت ذاته عن بعض ما ورد في هذا النموذج من عيوب في التوظيف اللفظي، وعدم انتقاء اللفظة المناسبة مما يؤثر على الجمال الكلي للترجمة مثل:

أثقل العنقود غصن الكرمة

خمرة العنقود من أصفى سلاف

يا نبيذي! يا نجي اللوعة

قد غسلت الهم من حول الشغاف

يا نديمي! يا صفي الوحدة

ليتني أطويك من تحت اللحاف[103].

يعود القط بعد نقده لترجمة د.لويس عوض لمسرحية "الضفادع" ليقف بالنقد مرة أخرى أمام "حاملات القرابين" ترجمة د. لويس عوض ولكنه في هذه المرة يشن هجوما شديد اللهجة على هذه الترجمة لكثرة ما لمس فيها من خلل،

(103) هذا جزء من مقطع شعري طويل استشهد به القط من ترجمة لويس عوض لهذا النص المسرحي، ويختتم القط تعليقه على الترجمة قائلا: (لكن واأسفاه! كم غطى اللحاف في النهاية على جمال المقطوعة ورقتها !..)، انظر: المرجع نفسه ص307-308.

وما حفلت به عيوب جمة مرجعها منهج الترجمة الذي ارتضاه المترجم، والشكل الشعري غير الملائم الذي قدمت به ترجمة النص، واحتفالها بالصور البلاغية الضحلة المصنوعة والمقحمة على النص الأصلي، مما جعل الترجمة في نهاية الأمر تخرج على هذه الصورة..، ويبدو لنا القط في هذا النقد شديد الوعي بالفارق ما بين ترجمة المسرحية والأشكال الأدبية الأخرى، ذلك لما تتطلبه ترجمة المسرحية من مراعاة لمقتضيات العرض والحركة. يقول:

(والحق أن النص لم يستطع أن يلتحم قط مع الإخراج والتمثيل والحركة المسرحية بل ظل منفصلا يصك سمع المشاهدين بصخبه وقوافيه المتتابعة الساذجة التي تشبه سجع الكهان، وبمستواه الشعري الذي قلما ارتفع إلى مستوى اللحظة الشعورية أو تجاوز كثيرا مستوى المبتدئين الذين مازالوا يروضون أنفسهم على قول الشعر)[104].

ويعلق القط على عيوب منهج الترجمة الذي سلكه لويس عوض وتناقض هذا المنهج مع ما سبق ونادى به نظريا في كتاباته السابقة مثل مقدمة (بلوتولاند)، والخطأ الفني الذي قامت عليه ترجمة المسرحية من حيث عدم الفهم لطبيعة المسرحية وخلوها من الحركة المادية، مع وحدة الموقف النفسي (ولا أدري ما الذي أغرى الدكتور لويس عوض بهذه الترجمة الشعرية، وفي القالب التقليدي للشعر العربي أو في أكثر قوالب الشعر خضوعا لقيود القافية، مع أنه في مقدمة مجموعته الشعرية – بلوتولاند – ينصح كل مشتغل بالشعر المسرحي أن يلتزم بالشعر المرسل ..ولكنني لست هنا بمعرض الحكم المطلق على موهبة الدكتور لويس عوض وإنما أحاسبه على ما قدم في هذه الترجمة الشعرية الغريبة . و"حاملات القرابين" مسرحية تكاد تخلو من الحركة المادية

---

(104) د.عبد القادر القط: قضايا ومواقف، ص183.

والنفسية، فشخصياتها أوريست واليكترا قد حددا هدفهما منذ البداية .. لذلك كان الموقف النفسي واحداً طول المسرحية يعتمد في جوهره على التعبير الشعري المتأرجح بين بشاعة الجريمة الماضية وما تثيره في نفوس الشخصيتين من لوعة وحقد، واللحظة الحاضرة بكل ما فيها من إرادة وإصرار على الانتقام. والشعر إذن قيمة جوهرية في هذه المسرحية تفقد إذا فقدته قدراً كبيراً من تأثيرها في نفس المشاهد وتصبح – كما أصبحت في ترجمة الدكتور لويس عوض – دوائر متتابعة من المعاني المكررة الملة عند موقف واحد ثابت..)[105].

وقد يبدو لنا أحياناً نوع من الغضب في التعبير النقدي المستخدم من قبل القط – على غير عادته – في هذا المقال، لكن النماذج التطبيقية التي يسوقها للتدليل على سوء الترجمة تدفع إلى قبول ذلك، حيث يستشهد القط بكم هائل من النماذج الحافلة بالغرابة والركاكة الشعرية، وعدم الأمانة، والخروج في أغلب الأحيان عن النص الأصلي بصور تثقل النص ولا تقدم له شيئاً مفيداً بل تضره دائماً، مع الإسهاب الممل والتكرار والاستطراد المصنوع الرديء، والحشو غير المفيد..[106]، ويعلق عليها القط تعليقاً شديد السخرية، ولكنه يقدم في الوقت ذاته الترجمة الملائمة لها من وجهة نظره بوصفه مترجماً غير متخصص في الأدب الإغريقي، كاشفاً عن مدى عيوب ترجمة لويس عوض ..وعلى الرغم من حرص القط على عدم تتبع كل الأخطاء التي وردت في ترجمة المسرحية، ولا الاستطراد في إحصائها، رغم كم العيوب التي ذكرها، لكنه يصل في نهاية الأمر إلى الهدف

(105) المرجع نفسه ص183–184.

(106) يدشن الدكتور القط المقال بكم هائل من النماذج المستعارة من المسرحية ليدلل بها على كل خلل فني أو عيب منهجي يراه، ولم نشأ أن نقتبس من هذه النماذج سوى ما يستوجب الاقتباس. ويمكن النظر للمسرحية،إسخيلوس: مأساة أوريستس أو الصافحات، ترجمة د. لويس عوض، القاهرة، دار المعارف بمصر 1968م .

الرئيسي من نقد هذه العيوب حيث يقول:

(ولست أحب أن أطيل في إيراد الأمثلة فإن كل صفحة من الترجمة تنطق بضحالة الشاعرية والخروج على النص والتكرار والرتابة. وليس عيبا ألا يكون الدكتور لويس عوض شاعرا، ولكن العيب أن يعتقد ناقد حصيف مثله أن الشعر يمكن أن يمارس بمجرد الإرادة الجادة والعناء. ولا شك أن الدكتور لويس عوض قد بذل جهدا شاقا في هذه الترجمة غير الضرورية وكان وراء جهده نية طيبة لتقديم مثل هذه الأعمال المسرحية المرموقة إلى رواد المسرح العربي، ولكنه أخطأ السبيل في ترجمتها شعرا – وهو غير شاعر – وفي اتخاذ هذا القالب الشعري الصارم، وهو يعلم أن المسرح في إلى إطار أكثر مرونة وحيوية. وليست هذه أول مرة يخطئ فيها الدكتور لويس هذا الخطأ فقد وقع فيه من قبل حين ترجم أجاممنون بالطريقة نفسها، وليس نقدي هذا أول نقد يوجه إلى هذا الأسلوب في الترجمة، فمن قبل نبه الأستاذ كمال ممدوح حمدي – وهو متخصص في الأدب الإغريقي – إلى ما في ترجمة أجاممنون من أخطاء وخروج على النص أو سوء فهم له .. وكان جديرا بالدكتور لويس عوض – بشيء من التواضع – أن يفيد من هذا النقد ويعدل عن الترجمة الشعرية إلى ترجمة نثرية فيها روح الشعر أو الشعر الحر على أقل تقدير..)[107].

فمثل هذه الرؤية المنهجية لترجمة المسرح الشعري هي نفسها التي التزم بها القط في ترجمته لأعمال مسرحية شعرية مثل "هاملت" و"رتشارد الثالث" و"بيركليس" لوليم شكسبير. فقد واجهت القط المترجم بعضا من هذه المشكلات الفنية في بعض المسرحيات التي قام بترجمتها، واستطاع أن يتغلب عليها مع حفاظه على الطابع الفني للعمل أولا؛ ففي ترجمته الرفيعة لمسرحية

(107) المرجع نفسه ص188–189.

"هاملت" كان القط مضطرا لأن ينوع في الأساليب والأشكال الشعرية الواردة بالمسرحية، ويعلل ذلك بقوله: (والحق أن كل ما يرد بالمسرحية - بأية مسرحية - ليس على مستوى شعري واحد. فمواقف المسرحية تستدعي أن يراوح الشاعر بين الأساليب المختلفة لتناسب طبيعة الموقف أو الشخصية، وعلى المترجم أن ينقل روح اللحظة التي يصورها الشاعر بالأسلوب الذي استخدمه الشاعر في تصويرها. وليس كل حوار في هاملت نظما، فإن شكسبير يلجأ إلى النثر في بعض المواقف التي لا تصلح للشعر)[108]. إن دلالة هذه المقولة وطريقة تنفيذها في ترجمة القط للمسرحية جد مهمة فهي تؤكد لنا بصورة مباشرة أن عبد القادر القط الناقد والمترجم لا ينادي بمجرد أفكار نظرية فقط في نقد المسرح أو ترجمته بل هناك توافق منهجي واضح ومتين بين هذين البعدين المتقابلين الذين يلتقيان في نقطة واحدة وينطلقان من النقطة نفسها. ومن الواضح أن رفض القط لأن تأتي ترجمة المسرح في القالب الشعري العربي التقليدي الصارم مثل الذي ترجم به لويس عوض لأن فن المسرح في حاجة إلى إطار أكثر مرونة وحيوية، حتى يستطيع المترجم أن ينوع في استخدامه للوحدات التفعيلية حسبما تتطلب المواقف الدرامية، والشخصيات، وطبيعة الأحداث التي تجري وتتطور، وردود أفعال الشخصيات تجاه هذه الأحداث ..كما أن استخدام الشعر العمودي في ترجمة الحوار المسرحي غالبا ما يؤدي إلى صرف المتفرج عن متابعة الحدث المسرحي، حيث ينصرف اهتمامه عن الحدث الدرامي إلى متابعة موسيقى اللفظ وإيقاعه المتتالي، وقد يسقط المترجم تحت عجلات البحث عن مفردة لفظية تحقق القافية ولكنها تبعد بالترجمة عن المعنى المطلوب، وقد يضطر المترجم للتكرار والحشو الشعري المصنوع بما قد يعوق جريان الحدث الدرامي، ويصنع حالة من الرتابة

---

(108) انظر مقدمة عبد القادر القط لترجمة مسرحية هاملت ص40.

التي لا تتفق والعرض المسرحي، ومن ثم يفقد النص عنصر التكثيف وهو الأساس الأول في لغـة المسـرح، بـل ربمـا حـول المسرحية إلى مجـرد حالـة مـن "النظـم" لا أكثر.

وإذا كان القط قد عاود في هذا المقال الحديـث عـن واحـدة مـن القناعـات النقدية النظرية التي يؤمن بها، ودائما ما نادى بها ونبه إليها، ألا وهي ضرورة الوعي بالفرق بين نشر مسرحية مطبوعة في كتاب مقروء، وبين أسلوب تنفيذها الفني وتقديمها على خشبة المسرح للجمـهور، فإنـه لم يفتـه في المقـال ذاتـه أن يسوق النقد إلى إدارة المسرح القومي ومؤسسة المسرح والموسيقي لوقوعها في أخطاء بالجملة سواء في هذه المسـرحية أم في غيرهـا، لا لأنـها تـهتم بعـرض مثـل هـذه الأعمال المسرحية الجادة، وتسعى إلى تقديمها للجمـهور المصـري، بـل لأنـها لم تنظر إلى مستوى الترجمة الـتي جـاء عليـها النـص، ولا إلى صلاحيتـه للإخـراج المسرحي على النحو الذي قـدم بـه علـى خشـبة العـرض، كمـا يـهاجم المؤسسـة لإلغائها لجنة القراءة والإجازة المتخصصة في قبول أو رفـض المسـرحيات المترجم منها والمؤلف من قبل كتاب مصريين قبل عرضها على الجمهور، بل إنـه أكد على قبول خطأ المترجم والمؤلف ومناقشته فهو خطأ فردي في النهايـة، لكنـه لا يقبـل ذلك من مؤسسة فنية مسئولة، ويتعجب من مشـاركة إدارة المسـرح في مثـل هـذه الأخطاء، ووقوعها في أخطاء أكثر جسامة حينما تقدم هذه الأعمال بـهذه الصـورة التي حتما ستؤثر سلبيا على ذوق الجماهير ووجدانها وفكرهـا[109]. وبـالطبع لم

(109) نقلت إدارة المسرح القومي ومؤسسة المسرح والموسيقى عرض هـذه المسرحية من مسرح الجيب إلى مسرح الأزبكيـة الكبـير، واسـتقدمت لإخراجها مخرجا يونانيا تخصص في إخـراج المسـرحيات اليونانيـة القديمة، ولم يتبق لها في نهاية العرض سوى التغني بأمجاد موزينيـدس المخرج اليوناني. للمزيد حول نقـد القـط لعيـوب مؤسسـة المسـرح والموسيقى راجع المقال ذاته ص189-191.

تكن هذه هي المرة الأولى التي ينتقد فيها القط منهج بعض الأجهزة الإدارية والحكومية المسئولة عن حركة الترجمة عن المسرح العالمي في مصر، فقد سبق له أن انتقد وزارة الثقافة في مطلع الستينيات - رغم اهتمامها آنذاك بحركة ترجمة المسرح العالمي - ذلك لأنها لم تتبع منهجا مرسوما في جهود الترجمة ولا في اختيارها للنصوص المترجمة الصالحة، بل كانت تسير في ذلك حسب اقتراح كل مترجم على حدة. يقول:

(ومع ضرورة نشر الأعمال الجيدة لمؤلفينا المسرحيين تجئ ضرورة ترجمة روائع المسرح العالمي على أساس مرسوم لنختار منها ما يخدم نهضتنا المسرحية وأوضاعنا الاجتماعية ومشكلاتنا النفسية والاجتماعية والفكرية. وقد خطت وزارة الثقافة من هذه الناحية خطوة محمودة فبدأت نشر سلسلة من المسرحيات المترجمة، ولكنها للأسف لم تتبع في اختيارها منهجا مرسوما بل يبدو أنها تسير في ذلك حسب اقتراح كل مترجم على حدة..)[110].

ويهمنا قبل أن نختتم هذه المسالة أن نقف أمام رأى الدكتور لويس عوض صاحب الترجمة حول ما وجه له ولها من نقد، وأن نوضح تعليله كناقد ومترجم لما ورد بهذه الترجمة من أخطاء حتى تكتمل لنا الرؤية، بداية يعترف د.لويس عوض - متفقا بذلك مع رؤية الدكتور القط - بأن ترجمته للمسرحية لم تكن على النحو المرجو، وبخاصة في استخدامه للقالب الشعري التقليدي المرتبط بنمطية القافية وتكرارها، لكن العجيب والمدهش في الأمر أن لويس عوض يربط شكل الترجمة والنمط الشعري الذي استخدمه في المسرحية بمخرج العرض ورؤيته الفنية لعملية إخراج المسرحية! حيث يقول:

(وبالنسبة للنص، فالحق أني أحس أن ترجمتي له لم تصل إلى قامة هذا المخرج

(110) عبد القادر القط: قضايا ومواقف ص211.



الكبير – تاكيس موزينيدس مدير المسرح القومي بأثينا – واعتقادي أني لو كنت أعلم بمجيئه لإخراج المسرحية ربما التزمت منهجا آخر في الترجمة يجعل النص اكثر طواعية في يديه)[111].

إن هذا الاعتذار التبريري يحمل من العجب والتناقض قدرا ليس بالقليل؛ فأساس المسألة في ظننا أن ترجمة النص يجب أن تكون سابقة على عرض المسرحية ومرتبطة بتصور المترجم للمسرحية وتفسيره ورؤيته لها كما صورها المؤلف، والحكم على الترجمة بالجودة أو الرداءة مسالة غير مرتبطة بالمرة بمخرج المسرحية وتاريخه أو مكانته، فهل معنى هذا التبرير العجيب أن المترجم حينما يقدم على ترجمة نص مسرحي يترجمه بالتفصيل على ذوق وهوى المخرج؟! ووفق قدرات الممثلين، وذوقهم الفني، أو تماشيا مع إمكانات المخرج وتقنياته المسرحية التي يستخدمها في عملية الإخراج؟، ومن ثم – وفق هذا التبرير – ستختلف ترجمة النص المسرحي من مترجم لآخر تبعا لكل مالا يختص بالنص الأصلي، وقد يصل الأمر باختلافات الترجمة لترتبط بنوع المسرح الذي سيعرض عليه النص ومساحته وما يتاح فيه من إمكانات عرض..؟!

نعم تتغير مناهج ترجمة النص المسرحي من مترجم لآخر، ومن رؤية لأخرى، وتتباين ترجمة النص الواحد حسب رؤية المترجم للنص وتفسيره له في اللغة الجديدة، وقد تتباين الترجمة وفق الحالة المزاجية والنفسية للمترجم، ووفق قدراته الفنية، ولكنها وفي كل الحالات لن تكون مشروطة أبدا بـ "مخرج" المسرحية، وصفاته، وقدراته، ورؤيته ومكانته وتاريخه الفني، كما أن عمل المخرج الذي يأتي دائما بعد عمل المترجم هو في حقيقة الأمر شكل فني آخر من

(111) د.لويس عوض "حاملات القرابين"، مجلة المسرح، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سبتمبر 1968م، ص10 .

أشكال تفسير النص وإعادة إنتاجه للمشاهد على خشبة المسرح، هو ترجمة فنية وتجسيد للنص على المسرح من خلال الشخصيات والموسيقى والديكور ومختلف المؤثرات والتقنيات الإخراجية، وطبيعة الأمور تحتم أن المخرج حينما يقبل على إخراج نص مسرحي مترجم يفترض أنه قد قرأ ترجمته ورضى عنها وأقر جودتها، لكن الأمر يبدو مغايرا للمألوف لدى لويس عوض في هذا التبرير.بل أن لويس عوض يؤكد بصورة عجيبة على أن دوافع ترجمته لحاملات القرابين على هذا النحو وبهذا الشكل الشعري الذي لا يناسب منهجه ترجع إلى أن هناك تجربة سابقة وقعت له حينما قام بترجمة نص آخر (أجاممنون)، وقام المخرج (كرم مطاوع) بإخراجه، وقد ركز هذا المخرج على الجانب الغنائي في ترجمة النص، مما دفع لويس عوض إلى أن يهتم في ترجمته التالية لنص حاملات القرابين بهذا الجانب الغنائي الذي اهتم به المخرج!! يقول :

(عندما أخرج كرم مطاوع بنجاح كبير مسرحية "أجاممنون" لاحظت أنه ركز على الجانب الغنائي المتمثل في أناشيد الكورس، وفي بعض المشاهد المأساوية دون أن يهتم الاهتمام الكافي بالحركة الدرامية. وبهذا تحول عرض "أجاممنون" إلى سلسلة من المشاهد الغنائية المتعاقبة والمنسجمة والمؤثرة بقوة الشعر أكثر مما هي مؤثرة بقوة الحركة الدرامية .. وقد حسبت أول الأمر أن كرم مطاوع سيخرج "حاملات القرابين" فأردت أن أعينه على عمله بإبراز الجانب الغنائي في حاملات القرابين أكثر مما فعلت في "أجاممنون" وبدلا من أن أتوسع في استخدام الشعر المرسل لأساعد المخرج على إبراز الحركة المسرحية عمدت إلى التوسع في القافية المزدوجة "الكوبليه" لإبراز الجانب الشعري. فلما جاء موزينيدس لاحظت أول ما لاحظت أنه يوجه كل اهتمامه للحركة المسرحية دون الشعر، وبالتالي أصبحت القافية المزدوجة نوعا من القيد عليه تكبله في كل خطوة ..ولكن ربما أعود إلى نقد النفس فأقول: إن الترجمة لم تكن فيها درجة كافية من إنكار

الذات تتناسب مع عمل موزينيدس الكبير)[112].

وبصرف النظر عن هذا التفسير العجيب، وذلك التصور غير المنطقي الذي يربط بين شكل ونمط ترجمة نص مسرحي ما وعملية الإخراج لهذا النص، فإنني أتساءل: ألم يخطر ببال الدكتور لويس عوض ما الذي سيكون عليه حال هذه الترجمة التي قرر أن يصيغها على هذا النحو بعد انتهاء عمل هذا المخرج أو ذاك؟ وماذا لو أراد أي مخرج آخر - بعد كرم مطاوع أو موزينيدس - أن يخرج هذا العمل مرة أخرى معتمدا على ترجمة الدكتور لويس عوض لهذه المسرحية ؟ هل سوف يساعده المترجم حينذاك بإعادة صياغة المسرحية على نحو مغاير، وفي شكل شعري آخر حتى تتناسب وطريقة المخرج الجديد ورؤيته الفنية؟!.

لقد أكد واحد من مخرجي هذا النص ما حفلت به ترجمة د.لويس عوض من عيوب فنية تمثلت في استخدامه لشكل شعري جامد في الترجمة لا يتناسب وطبيعة المسرح، واستعانته لبحور بعينها من الشعر العربي العمودي صاغ بها حوارات المسرحية، وقد أدت تلك الصياغة الشعرية الجامدة إلى خلق بعض الرتابة في أداء المثلين. كما تمثلت بعض هذه العيوب في التكرار والإضافات والاستطرادات التي حاول المثلون وفريق الإخراج - قدر الإمكان - التخلص منها عند عرضهم للنص[113].

ولسنا في مجال يسمح بعرض كل ما أثير من قضايا وآراء نقدية حول منهج ترجمة هذه المسرحية، والآثار الفنية المترتبة على هذا المنهج الذي لا يتفق وترجمة النص الأدبي وفق جماليات النص ذاته، وما قد يلحق بترجمة

(112) لويس عوض :المرجع نفسه، ص 10-11.
(113) راجع للمزيد تعليق المخرج أحمد عبد الحليم مساعد موزينيدس في إخراج حاملات القرابين في مقاله "حاملات القرابين" مجلة المسرح القاهرية سبتمبر 1968م، ص12.

النصوص المسرحية من أضرار إذا ما خضع المترجمون لرؤية المخرجين ومحاولة خدمتهم فنيا على حساب النص أو منجية الترجمة ..لكننا - عبر هذا النموذج الدال الذي لم يملك نحوه القط سوى أن يتصدى لما رأى من عيوب منهجية في بعض ترجمات غيره من النقاد/ المترجمين - نرغب في التأكيد على مدى توافق المواقف النقدية لعبد القادر القط تجاه القضايا الفنية والنقدية المعنية بترجمة المسرح العالمي مع منهجه النقدي العام الذي التزم به، ومدى تضافرهما، سواء في كتاباته النظرية عن فن المسرح، أم في دراساته النقدية التطبيقية التي تهتم بمناقشة النصوص الأخرى، المترجمة والمؤلفة، أم في ترجماته هو للنصوص المسرحية العالمية، والتزامه في مثل هذه الترجمات بمنهج لا يحيد عنه لأنه ببساطة منهج متوافق ورؤيته النقدية العامة.

إننا لن نجد الدكتور عبد القادر القط يترجم نصا مسرحيا عالميا مرة بدافع منهجي واضح يتوافق وقناعاته النقدية، ثم يعود مرة أخرى ويترجم نصا مسرحيا آخر بدافع مغاير أو تحت شروط غير منهجية مهما كانت.فذلك ينم عن عدم مصداقية المنهج المتبع في الترجمة. وقد نقبل أن تختلف نسبيا طرائق الترجمة الأدبية وصياغاتها الفنية لدي مترجم واحد في نصين مختلفين، ذلك لو أن النصين المترجمين ينتمي كل واحد منهما لمرحلة تاريخية مختلفة، ومدرسة فنية مغايرة، أو اتجاه مسرحي له سماته التي قد تفرض ذاتها على المترجم فتغير من منهجه في النقل، لكن أن تتنوع أشكال الترجمات التي تصدر عن مترجم واحد لنصين ينتميان إلى مرحلة تاريخية واحدة وطراز مسرحي واحد، ولغة واحدة، وتقاليد فنية واحدة، وأصول وقواعد درامية موحدة فذلك هو وجه العجب في منهج الترجمة.

رابعا – الترجمة والنمط اللغوي

إذا كانت "اللغة" هي الوسيلة الفنية الأولى التي يستعين بها المؤلف المسرحي ليجسد من خلالها عمله المسرحي ويبث فيه الحياة، فإنها تظل كذلك الوسيلة الأولي التي ينقل بها المترجم هذا العمل من لغة إلى لغة أخرى، بل تصبح اللغة بشقيها – لغة النص الأصلية واللغة المترجم إليها – في حالة الترجمة هي المعضلة الأولى التي يجب أن يتغلب عليها المترجم ويمتلك زمامها؛ فاللغة مثلما هي أداة الاتصال بين المبدع والمتلقي فإن المترجم يتحمل بمنهجية والتزام وأمانة هذه المسئولية نفسها نحو متلقي النص في البيئة الجديدة التي يترجم لها، فالنص المسرحي لا يدرك – سواء أكان في حالة الإبداع أم في حالة الترجمة – إلا من خلال اللغة أولا؛ لأنها القالب المباشر للفكرة الرئيسية التي يبنى عليها العمل ويدور حولها الصراع، ومن خلال اللغة المسرحية بوصفها أداة الحوار بكل أشكاله تتضح لنا الأبعاد المتنوعة للشخصيات، حيث تشارك اللغة في تكوين وتوصيف وتحديد معالم الشخصيات، وبها يتشكل الحدث الدرامي ويتطور. وإذا كانت اللغة لدي المؤلف أداة فنية تعبيرية في عملية التشكيل الفني للشخصيات والأحداث ثم في تكوين البناء الدرامي ككل، فإنها يجب أن تقوم بالوظائف ذاتها بالنسبة للمترجم، مع الأخذ في الاعتبار بأن المترجم يظل سجين التكوين اللغوي الذي قدمه المؤلف الأصلي ذلك إذا شاء الحفاظ على قيمة الأمانة الفنية .والمترجم سجين – من ناحية أخرى – للغة النص المسرحي التي تأتي وفق المنطق البنائي للعمل كتابع للحدث وتطوره، وللشخصيات وطبيعتها وأبعادها، وتتشكل حسب الموقف الدرامي الذي يشف عن الفكرة، لذا يصعب على المترجم أن ينظر للغة المسرحية التي يترجمها بمعزل عن السياق الدرامي، ولا يستطيع أن يحقق لها جمالياتها بفصلها عن المكونات المسرحية التي تقوم كوحدة واحدة متضافرة ملتحمة ومتشابكة.

وتتكاثف صعوبة الموقف من اللغة المسرحية لدى الناقد/ المترجم –

مثلما الحال عليه في النموذج الذي نقوم بدراسته – لأنه سيكون أكثر الناس دراية بمختلف القوانين والأسس الفنية التي يجب الالتزام بها في حالتي الكتابة الإبداعية والترجمة، ومن ثم يجب ألا يقع في تناقض بين ما ينادي به من قوانين نظرية وبين ما يقدم عليه من فعل تطبيقي عندما يقوم هو بنفسه بعملية الترجمة .فلا يقبل أن ينادي ناقد ما بضرورة الالتزام بنمط لغوي وأسلوبي محدد في الأدب المسرحي – وليكن اللغة الفصحى مثلا – ثم يتورط أو يناقض نفسه حينما يقوم بالترجمة مستخدما نمط العامية أو اللغة الوسطى! على نحو ما فعل لويس عوض مثلا حينما نادى بأسلوب وشكل شعري محدد للكتابة المسرحية أو الترجمة عنها ثم استخدم غيره حينما ترجم بعض نماذج من المسرح العالمي.

وقضية استخدام نمط لغوي محدد – سواء في الكتابة المسرحية أو الترجمة عن المسرح العالمي – من بين الأنماط المختلفة الموجودة والمتاح استخدامها في لغتنا العربية ظاهرة تكاد تكون فريدة من نوعها، وتكاد لا تكون لها نظائرها في اللغات الأخرى التي لا تعرف تقريبا مثل هذه الثنائية وهذا الازدواج اللغوي في أدبها الرسمي تحديدا[114]. إلا أن هذه المشكلة ليست بجديدة على نشاط ترجمة الأدب المسرحي العالمي إلى اللغة العربية فقد تواجدت هذه المشكلة مع تواجد أول تجربة لترجمة المسرح العالمي إلى اللغة العربية[115] وظلت مستمرة منذ ذلك

(114) للمزيد حول هذه القضية واختلاف اللغة العربية عن اللغات الأخرى في مسألة الازدواج اللغوي، راجع: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص624. وله كذلك قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص108.

(115) واجهت هذه المشكلة اللغوية "مارون نقاش" عندما تصدى لترجمة مسرحية (البخيل) إلى العربية في سنة 1874م.للمزيد راجع محمد يوسف نجم :المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1956، ص 421–422.

الوقت حتى الآن وواجهت معظم النقاد والمترجمين، ومن ثم كثر اللغط والجدل حولها، وتباينت بشأنها المواقف النقدية النظرية والتطبيقية، كما انعكس هذا التباين على مواقف هؤلاء النقاد/ المترجمين عند قيامهم بترجمة بعض النصوص المسرحية العالمية إلى الحد الذي نجد معه نصوصا عالمية بعينها ترجمت أكثر من مرة ما بين فصحى وعامية..! حيث انتصر كل ناقد مترجم لموقفه النقدي من هذه القضية بالتطبيق الفعلي على ترجمة النصوص المسرحية.

وعبد القادر القط واحد من النقاد الذين لعب رأيهم النقدي دورا مؤثرا في هذه المسألة على مستويين التأليف والترجمة المسرحيين، مثلما جسدت تجربته في الترجمة عن المسرح العالمي بعدا آخر لا يقل تأثيرا عن مواقفه النقدية ولا تأكيدا لها؛ فقد انتصر القط الناقد التكاملي لنظريته النقدية ولمنهج التفسير الحضاري للنص في هذه المسألة، حيث توسط برأيه القضية ورفض أن تثار بوصفها خصومة نقدية بين النقاد بمختلف مشاربهم وتوجهاتهم[116]، وطالب أن تقيم القضية من زاوية الفن وخصوصيته أولا، وقدرة كل لغة على خدمة الموضوع الذي يطرحه العمل الفني ذاته. يقول:

(والحق أنه من الخطأ أن نتناول هذه القضية كأنها حرب بين العامية والفصحى؛

(116) يقول القط: (فمن النقاد والمؤلفين والمهتمين بشؤون المسرح من يدعو إلى أن تكون الفصحى وحدها هي أداة التعبير في المسرحية ويرون أنها وحدها القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويرا نفسيا وفكريا وفنيا ناجحا، ويعتقدون أن في استخدام العامية خطرا على اللغة الفصحى وإهمالا لشأنها وتمكينا للعامية من أن تجور عليها بمرور الزمن. ومنهم من يرى أن العامية أقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان "العصري الحديث" وأفكاره تعبيرا أقرب ما يكون إلى طبيعة الحياة، وأقدر إلى التأثير في نفس المشاهد العصري وفكره ..) انظر: فن المسرحية، الشركة العالمية للنشر – لونجمان القاهرة د.ت، ص32-33.

إذ هي قضية فنية في المقام الأول. فمن المسرحيات والموضوعات ما تصلح له الفصحى كالمسرحيات التاريخية والفكرية والمترجمة. فطبيعة الشخصيات وبعدها التاريخي في المسرحية التاريخية لا يجعل لها وجودا عصريا يتناقض مع حديثها باللغة الفصحى، والمستوى الفكري للحوار في الأعمال الفكرية يقتضي لغة مارست التعبير عن القضايا الفكرية وأصبحت لها قدرتها وتقاليدها المعروفة في ذلك المجال. أما في المسرحيات المترجمة فقد يبدو غريبا أن تتحاور الشخصيات الأجنبية بلهجة عربية عامية تناقض وجودها في نفس المشاهد، ويكون من الخير في مثل هذه المسرحيات أن تتحدث الشخصيات بلغة ليس فيها من الروح المحلية الخالصة ما يبدو غريبا أو مضحكا في بعض الأحيان على لسان الشخصيات غير العربية. ومن المسرحيات ما يقتضي- بدافع من تقدير المؤلف - استخدام اللهجة العامية كالمسرحيات الاجتماعية العصرية التي تصور مواقف ومشاهد من الحياة اليومية، وتقدم شخصيات "عصرية" ممن يصادفهم المشاهد في واقع حياته اليومية، وبخاصة إذا اختلفت حظوظ تلك الشخصيات من الثقافة وتباينت أوضاعهم الاجتماعية، بحيث تصبح اللغة الفصحى غريبة على ألسنتهم)[117].

لقد أجاز عبد القادر القط (وفق المنطق الفني أولا وبتقدير من المؤلف ثانيا) استخدام اللغتين الفصحى والعامية في التأليف المسرحي، ولكنه رفض اللغة الثالثة (الوسطى)، بينما ذهب إلى استخدام الفصحى في حالة الترجمة عن المسرح العالمي. وربما أمكننا تفسير هذا الموقف النقدي بالنظر إلى رؤيته العامة لمنظومة فن المسرح فهو يراه - كما سبق القول - فنا مغايرا لبقية الفنون الأدبية التي يجسد منتهاها وتمامها "النص الأدبي" المكتوب، مثل القصيدة والقصة والرواية، بينما يظل في المقابل النص المسرحي المكتوب فنا ناقصا ما لم يتم عرضه وتجسيده على خشبة المسرح، ولذلك تظل رؤيته للنمط اللغوي مسألة فنية في

(117) انظر: عبد القادر القط: المرجع نفسه، ص33.

المقام الأول، وتظل مرهونـة بتصورنـا لحديـث الشـخصيات علـى خشـبة المسـرح وتلقي المشاهد لها. وليس من العبث أن القط قـد ربـط مسئولية الاسـتعانة بنمـط واحد محدد من هذين النمطين التعبيريين - الفصحى والعامية - بتقدير المؤلـف لطبيعة موضوعه المسرحي ورسمه لشخصياته المقدمة، ولذلك فـهو يبـني نقـده في هذه القضية دائما على ما تفرضه طبيعة الموضوع مـن اسـتخدام للوسـيلة اللغويـة الملائمة والنمط اللغوي المعبر(118).

أما بالنسبة لرفضه للغة الوسطى في التأليف المسرحي بوصفـها محاولـة للتوفيق بين الاتجاهين فمرد ذلك أنه يراها - ونحن معه في هذه الرؤية - تدخل في إطار التكلف والاصطناع اللذان لا تمليهما أي ضرورة فنيـة علـى المؤلـف (وقـد حاول كتاب المسرح أن يوفقوا بين الاتجاهين فاقترح توفيق الحكيـم - مثـلا- أن يستخدم الكاتب لغة وسطا بين الفصحى والعامية سماها اللغـة "الثالثـة"، وهـي لغة فصحى في أساسها ولكن تركيب عباراتـها يميـل إلى طبيعـة تركيـب الجملـة العامية بحيث تبدو إذا سكنت أواخر كلماتها أقرب مـا تكـون إلى العاميـة. وفي رأينـا أن هذه اللغة "المصنوعة" لا تتيح للكاتب كل إمكانات التعبير والتصوير التي تتيحها اللغة "الطبيعية" وتضفي على الحوار مع ذلك شيئا غير قليل من الافتعال)(119).

وإذا كان القط قد رفض اللغة (الثالثة) في التأليف المسـرحي لأنـها لغـة مصنوعة ومتكلفة وغير طبيعية، فإن مبررات رفضـه لهـذه اللغـة هـي المـبررات نفسها لرفضه لها في النصوص المسرحية المترجمة، وإن لم يشر لذلك على المستوى النظري بطريقة مباشرة، لكنه انتقد مثل هذه اللغـة في النمـانج التطبيقيـة؛ فقـد سبق أن عاب عبد القادر القط على ترجمة لويس عوض لمسرحية (الضفادع) لما قـد

(118) حول هذا الموقف النقدي راجع: عبد القادر القط: الحاجز روزاليوسف 18 يوليو1966م، وكذلك راجع: في الأدب العربي الحديث، ص320.
(119) عبد القادر القط: فن المسرحية، ص34.

شعر به من بعض رائحة من هذه اللغة المتكلفة المصنوعة في لغة المسرحية حين قال: (والحق أني أحسست بشيء غير قليل من القلق نحو تلك الألفاظ والعبارات، وهو إحساس يراودني إزاء كل لغة مصنوعة للمسرح لا تجرى على وتيرة واحدة سواء بالعامية أو بالفصحى)[120]. وهو العيب الفني ذاته الذي دفعه بعد ذلك – بجوار العيوب الأخرى التي سبق لنا ذكرها ومناقشتها – إلى انتقاد ترجمة مسرحية "حاملات القرابين" لنفس المترجم.

ويدرك القط أنه لا يجب الأخذ بهذا التقسيم الافتراضي الذي يتصوره على المستوى النقدي للنمط اللغوي المستخدم في الفن المسرحي بطريقة حتمية جازمة، فربما تقدم مسرحيات اجتماعية معاصرة تتناول شخصيات عصرية متفاوتة في المستوى الثقافي والمعرفي ولكنها تتحدث جميعا باللغة الفصحى، لأن المسرحية في اكتمالها لا تمثل واقع الحياة، بل هي صورة نموذجية مصفاة من ذلك الواقع. ومن ثم فهو ينفي الاشتراطات والحتميات (فليس شرطا إذن أن تتحدث الشخصية كما تتحدث في حياتها اليومية، وليس من ضير في أن يترجم المؤلف أفكار الشخصية وعواطفها من العامية التي تتحدث بها في واقع الحياة إلى ما يمكن أن تنطق به لو أتيح لها أن تتكلم باللغة الفصحى. فالواقعية في فن المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع، ولكنها "واقعية فنية" تصور ما يمكن أن يكون)[121].كما أنه يصدر تصوره للقضية برمتها بمقولة (هي في حقيقتها قضية فنية في المقام الأول) ويدعم رؤيته الاختيارية بعبارات حيادية حيث يعطي المؤلف حق التقدير الفني للنمط اللغوي الذي يراه مناسبا للعمل الذي يقدمه (بدافع من تقدير المؤلف)، حتى في جزئية المسرحيات المترجمة وعلى الرغم من الحجج الفنية التي يسوقها لتأكيد صلاحية نمط لغوي على نمط آخر

(120) عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، ص306.
(121) فن المسرحية، ص34.

فإنه يمهر هذه الحجـج بحكـم نقـدي تـأويلي (ويكـون مـن الخـير في مثـل هـذه المسرحيات أن..).

وفي سياق المسألة نفسها يطرح القط حجج القائلين بمبدأ الواقعية الفنية في المسرح وسيادتها بما يسمح للمؤلف أن يعيد صياغة الواقع المادي ويصوره فنيـا لا أن يحاكيه حرفيا، وبمـا يمكـن للمؤلـف مـن أن "يـترجم" حـوار الشـخصيات المادي/ العامي ويجعله فصيحا بمنطق (ما يمكن أن يكون) لصالح الفن، ولا يخفى علينا اقتناع القط بهذه الرؤية ولو من باب ذكرها فقط.

ولعل الدكتور القط لم يشأ من باب الاقتناع بهذا المبدأ – الواقعية الفنية – أن ينـاقش المـأزق الافـتراضي الـذي قـد يواجهـه بعـض مـترجمي المسـرحيات العالمية، لاسيما تلـك المسـرحيات ذات الطـابع الاجتمـاعي المعـاصر أو الكوميديـا الاجتماعية والحياتية، إذا ما التزموا باستخدام اللغة "الفصحى" فقط في ترجمـة هـذه النوعيـة مـن المسـرحيات وفـق المنظـور اللغـوي الـذي ينـادي بـــه القـط في المسرحيات مترجمة، وعلى النحو الذي طالب به في أكثر من موضـع مـن كتاباتـه النظرية ودراساته التطبيقية[122]، حيث إن محاولات ترجمة هذه المسرحيات قد تواجـه شـيئا مـن التنـاقض مـا بـين كونـها مسـرحيات أجنبيـة يحبـذ أن تـأتي ترجمتها باللغة الفصحى من ناحية، وكونها مسرحيات اجتماعية عصرية تصور بعضا من مواقف الحياة اليومية مما يجعلنا نتوقع ترجمتها بالعامية من ناحيـة

(122) يصنف القط الموضوعات المسرحية التي تناسبها اللغة الفصحى إلــى الموضوعات التاريخية والأسطورية والذهنية بالإضافة إلى الترجمـــات المسرحية، أما الموضوعات التي تناسبها العاميـــة فـــهي الموضوعـــات الاجتماعية والحياتية المعاصرة. راجع هذا التصنيف في مقالـــة: حـــول التأليف المسرحي، مجلة الشهر، ديسمبر 1959م، ص38. وكتابه: قضايـــا ومواقف، ص225. وكذلك: فن المسرحية ص33.

أخرى، ذلك وفق التقسيم الموضوعاتي الذي افترضه القط بنفسه ووفق الطبيعة الفنية لهذه المسرحيات. والحق أن هذا التناقض الظاهري وما يترتب عليه من آثار قد شغل بعض النقاد والمترجمين، ولعلنا لا نبالغ حين نقول إن هناك بعض المحاولات المميزة في حقل الترجمة عن المسرح العالمي قدمت خصيصا من قبل نقاد/مترجمين متخصصين في حقل ترجمة الأدب المسرحي بغرض اختبار مدى قدرة اللغة العامية على استيعاب ترجمة هذا النوع من المسرحيات، ومدى صلاحية العامية فنيا لنقل هذا اللون المسرحي إلى ثقافتنا، كما استهدفت هذه المحاولات من ناحية أخرى أن تنقذ ترجمة المسرح العالمي لدينا من (مطبات) علاقة النمط اللغوي المعتمد في الترجمة بغياب أو إقبال الجمهور[123].

ولا يمكن النظر لموقف القط في الموافقة على الأخذ بمبدأ "الواقعية الفنية" على أنه يتعارض والتقسيم التصنيفي الذي سبق واقترحه نحو ترجمة المسرحية تبعا لموضوعها، وتفضيل استخدامها لنمط لغوي دون الآخر، فهو من منطلق وعيه بطبيعة لغة فن المسرح وتنوعها حسب المواقف والشخصيات يرحب بأن تتنوع مستويات وأشكال لغة الترجمة ما بين النثر والشعر داخل المسرحية

(123) قدم جلال العشري ترجمته المتميزة لمسرحية إدوارد ألبي "الجنينة" أو "كله في الجنينة" وعنوانها الأصلي (Everything in the Garden)، وأشار في مقدمتها قضية النمط اللغوي في ترجمة المسرحيات العالمية، يقول: إنه إذا كان النص العالمي فوق خشبة مسرحنا المصري قد وقع في مطبين: مطب "الترجمة" باللغة الفصحى التي وإن اقتربت به من الأصل إلا أنها تبتعد به عن الجمهور، ومطب "التمصير" باللهجة العامية التي تقربه إلى الجمهور بمقدار ما تبعده عن الأصل، ففي تقديري أن النص العالمي – إن لم يكن شعرا – أمكن نقله – ولا أقول تمصيره – إلى العامية التي تحافظ على الأصل في الوقت الذي تحتفظ فيه بالجمهور. جلال العشري: من مقدمة ترجمته لمسرحية (الجنينة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م، ص6-7.

الواحدة مادامت هي في النهاية لغة غير مصنوعة أو مفتعلة .وإذا كان القط في ترجماته لبعض أعمال وليم شكسبير قد تعرض لهذه القضية تطبيقيا، وناقشها نظريا على نحو ما أشار له في مقدمته لمسرحية "هاملت" فإنه قد استحسن مسلك بعض النقاد المترجمين حينما راعوا هذا التنوع الأسلوبي، وأظهروا في ترجماتهم هذا التباين في مستويات اللغة باستخدام النثر حينا والأشكال الشعرية حينا آخر وذلك وفق الاحتياجات الفنية للنص[124].

ولا يمكننا إزاء هذا الموقف النقدي الذي ينحاز معه الدكتور عبد القادر القط إلى استخدام نمط اللغة الفصحى في الترجمة، ولو جاء هذا الاستخدام في المواقف التي يفترض أن تعبر عنها اللغة العامية – وفق التقسيم الموضوعاتي الذي افترضه القط بنفسه –، فإنه لا يمكننا الظن في أن هذا الموقف يعكس خللا في التصور النقدي العام، فالقضية برمتها لدى القط قضية فنية احتمالية يحكمها التصور الفني ذاته. كما لا يمكننا أن نتخيل أن هذا الموقف قد يعكس درجة من الترفع عن اللغة العامية لدى القط، فهي اللغة التي دافع عنها وفق مقتضيات منهجه النقدي كما لم يدافع عنها ناقد مسرحي من قبل. وقد تميز دفاع القط عن أحقية استخدام وتوظيف اللغة العامية في فن المسرح بالموضوعية، كما جاء هذا الدفاع من باب الالتزام بالقيمة الفنية التي ينتصر لها القط في كل الأحوال، وهو في هذا الدفاع لا ينتصر للغة على حساب أخرى كما سبق التوضيح إنما ينتصر دائما للفن المسرحي ورسالته الجمالية والحضارية .يقول:

(124) يستحسن القط تنوع ترجمة لويس عوض للضفادع ما بين النثر والشعر وفق مقتضيات الترجمة حيث يقول (وحسنا فعل الدكتور لويس عوض حين عدل عن الترجمة الشعرية الكاملة فخص النثر بالمواقف الهازلة والأحداث والحوار العادي، وترجم بالشعر أغنيات الجوقة وأشعار اسخيلوس ويوربيديس ..) في الأدب العربي الحديث، ص306.

(ومع أن كثيراً من الأجهزة الثقافية عندنا تقوم في هذه الأيام بنشر ألوان مختلفة من الأدب فإنها مازالت تقف موقف الحذر من الأعمال المسرحية وتعرض عن نشرها. ولعل ذلك راجع إلى أن معظم تلك المسرحيات تكتب باللغة العامية وأن أجهزة الدولة الثقافية ترى في نشرها عدواناً على اللغة العربية وخروجاً على المألوف واعترافاً باللغة العامية كلغة أدبية. والحق أن كل هذه العلل تقوم على تجاهل لكثير من الحقائق في حياتنا العامة وحياتنا الأدبية على السواء. فاللغة العامية هي وسيلة التعبير عند أبناء الشعب جميعاً على اختلاف طبقاتهم ولا يمكن بهذا الوضع أن تكون على هذا المستوى الوضيع الذي تصوره بعض من لا يرضون عن كتابة المسرحيات بها. إننا نعبر من خلالها عن أدق خلجاتنا العاطفية وأعقد مشكلاتنا الحيوية والفكرية، وهي ليست مجرد وسيلة للتعبير عن ذلك كله بل هي إلى جانب ذلك جزء من شخصيتنا وكياننا الروحي والعقلي، فإذا رميناها بهذا التخلف فإنما نرمي أنفسنا كذلك بالتخلف ونغض من قدر عواطفنا وأفكارنا وكياننا الروحي وكل ما نتخذ اللغة أداة للتعبير عنه. ولست بذلك أدعو إلى أن تحل اللغة العامية محل اللغة العربية في كتاباتنا الأدبية ولكني أرى أن المسرح العصري بطبيعته يستلزم استخدام العامية لأنها أقدر من كل الفنون القصصية التي تستخدم الحوار على التعبير عن طبيعة الشخصيات والمواقف إذا كانت من حياتنا المعاصرة. وليس أدل على ذلك من أننا نستخدمها دون أدنى جدال في جميع فنوننا التمثيلية الأخرى في الإذاعة والسينما والتليفزيون. وإذا كانت الدولة قد رأت أن من حق التراث الشعبي أن يكون له إدارة رسمية خاصة تقوم بجمعه ودراسته فإن من حق لغتنا الشعبية ألا تظل بمنأى عن فن بعيد الأثر في حياة الشعوب كالفن المسرحي. والحق أننا لو نظرنا في مدى إقبال الجمهور على المسرحيات العربية والعامية لتبين لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن المسرحيات العامية تحظى بإقبال يفوق بكثير إقبال الجمهور

على تلك التي تكتب باللغة العربية، وبخاصة إذا كان كلا اللونين يعالج موضوعاً من حياتنا المعاصرة. ولا يكاد الجمهور يستسيغ من المسرحيات باللغة الفصحى إلا ما كان منها مترجماً أو متصلاً ببعض الموضوعات التاريخية)(125).

ولن نتعجب حينما ندرك أن القط – الذي يدافع بكل هذا الحماس والوعي وتلك الواقعية عن أحقية استخدام اللغة العامية في الكتابة للمسرح العربي المعاصر– لم يترجم بها قط إيماناً والتزاماً منه بمنهجه الخاص والمتماسك في الترجمة عن المسرح العالمي، وذلك ليس لأنه يرى العامية غير صالحة على الإطلاق لمهمة الترجمة عن المسرح العالمي، ولكنه – في ظني – إضافة إلى التفسير أو التبرير الفني الذي قدمه في هذا الشأن يرجو إثراء الأدب العربي الرسمي أو المعتمد والمكتوب باللغة العربية الفصحى الأم وتلقيحه بعيون الأدب المسرحي العالمي من ناحية فهذه هي المهمة الأولى المبتغاة من وراء ترجمة المسرح العالمي، ومن ناحية ثانية هو يعلم أن ترجمة النص المسرحي إلى العربية الفصحى يعطي الحق لكل المتحدثين بها من الاستفادة بالترجمة كي لا تكون قاصرة على العامية المصرية أو غيرها من العاميات العربية الأخرى كالسورية أو اليمنية أو العراقية أو المغربية وغير ذلك من لهجات عامية، وقد يهدف من ناحية ثالثة إلى أن تكون النصوص المسرحية المترجمة في مأمن من بعض إيحاءات اللغة العامية المتنوعة التي قد تحمل أحياناً دلالات قد تثير اللبس لدى المتلقي. وأخيراً ربما رغب القط بذلك في أن تكون النصوص المسرحية الترجمة بمنأى عن بعض أشكال الابتذال التي قد تصاحب العامية أحياناً تحت حجة التعبير عن واقعية اللغة، فالعامية لها مستوياتها المتباينة كذلك، وهي بقدراتها التعبيرية تحتاج إلى بصر وذوق لا يقلان نفاذاً وحساسية إذا ما قيست بالفصحى.

---

(125) عبد القادر القط: قضايا ومواقف، ص210-211.

خاتمة

أهتمت هذه الدراسة بالبحث في طبيعة العلاقة المنهجية المفترض قيامها بين حقلي النقد الأدبي والترجمة الأدبية، بوصفهما نشاطين إنسانيين ممنهجين يشتركان في المادة التي يتعاملان معها، وهي مادة "الأدب". وقد أكدت الدراسة أن الاختلاف الظاهري والتباين الشكلي الذي قد يبدو لنا بين طريقتي التعامل مع مادة الأدب في هذين الحقلين لا ينفي قط الروابط المنهجية الوثيقة التي تربط بينهما، وبخاصة إذا صدرا هذان النشاطان عن فاعل واحد يلعب الدورين معاً؛ دور المترجم ودور الناقد.وكذلك إذا اقتصرا على شكل أدبي واحد.

وقد تخيرت الدراسة جهود الدكتور عبد القادر القط في حقل الترجمة عن المسرح العالمي مجالا للبحث التطبيقي ونموذجا مناسبا للكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط بين رؤيته النقدية أو منهجه النقدي المسمى بـ (التفسير الحضاري للنص) وجهوده في ترجمة هذا الشكل الفني إلى اللغة والثقافة العربية. واعتمدت الدراسة في تحليلاتها وتصورها لأصول هذه العلاقة على أساس أن الناقد ينطلق في تحليله للأعمال المسرحية من رؤية جمالية وموضوعية متكاملة يفسر بها معطيات النص المسرحي الذي يتعامل معه، كما أن الترجمة الأدبية هي الأخرى نشاط فني ثقافي معرفي لا يبتعد كثيرا عن منظومة النقد على هذا النحو، ولا تتم الترجمة التي يقدمها ناقد ما لنص مسرحي ما بمعزل عن مجموع مكونات وعيه الأدبي والمعرفي، ولا تنفصل نهائيا عن رؤيته النقدية المتكاملة التي يتبناها عند تعامله مع هذا الفن بعامة.

وقد صدرت الدراسة في قسمين رئيسيين هما "المفهوم" و"الأنموذج"

سبقتهما مقدمة جاءت على سبيل الطرح المنهجي لهما.وقد تناولت الدراسة في قسمها الأول "المفهوم" حيثيات العلاقة القائمة بين الحقلين من خلال مجموعة من المحاور التمهيدية والتخصصية مثل طبيعة الترجمة وتطور نشاطها في ظل التطورات العلمية والتقنية، إلى الحد الذي صار فيه الحديث عن الترجمة وأنواعها مقروناً بالنظريات والمناهج، وكادت الترجمة تتحول برمتها من الإطار الجمالي إلى الإطار العلمي الخالص.ثم تناولت الدراسة بالتحليل الفروق بين الترجمة الأدبية ومجموع الأشكال الأخرى للترجمة والتي يمكن أن نطلق عليها -من باب التصنيف الإجرائي - الترجمة البرجماتية. كما تناولت صراع الترجمة الأدبية بين الفن والتقنين المنهجي السائد في العلوم الإنسانية اليوم، وصعوبة إخضاع هذا الشكل من الترجمة تحديداً إخضاعاً كاملاً للقوانين العلمية نظراً لطبيعة المادة التي يتعامل معها بجوار الفروق الفردية والمهارات الشخصية التي تلعب دوراً لا يمكن الاستهانة به في هذا النوع من الترجمة، وإن قبلت الترجمة الأدبية في المقابل شروطاً وقواعد تدور جميعها في فلك التنظيم الموضوعي والمنهجي العام. وقد توقفت الدراسة بالتفصيل أمام الرأي الذي يرى الترجمة الأدبية نوعاً من الإبداع المطلق والحر أو "إبداعاً من الدرجة الثانية" لتحد قليلاً من مغالاة هذا التصور الذي قد يجافي طبيعة الأمر وحقيقته، وطرحت في المقابل البديل المنهجي لهذا التصور وهو البديل المتمثل في علاقة الترجمة الأدبية بالنقد الأدبي، مؤكدة على أن الترجمة الأدبية الأمينة يجب أن تبتعد درجة عن كونها إبداعاً حراً أو إبداعاً ثانوياً وتقترب في المقابل بدرجة مثلها إلى الموضوعية والمنهجية، إلى أن تكون شكلاً من أشكال الخطاب النقدي غير المباشر، لاسيما لو صدرت هذه الترجمة عن نقاد ودارسين متخصصين في نقد هذا الشكل الأدبي المترجم؛ عندئذ تصبح الترجمة قراءة واعية للنص الأدبي في لغته الأصلية، ثم تفسيراً فنياً وموضوعياً لهذا النص الأدبي عند نقله إلى لغة وثقافة مغايرة

للأصل، وإعادة إنتاج له، لذلك تتباين أشكال ومستويات ترجمة النص الواحد بتعدد مترجميه.

ثم اختتمت هذا القسم بالوقوف أمام دور الترجمة الأدبية في نقل وتأسيس فن المسرح في الثقافة العربية وسمات هذا الدور وما اعتراه من مشكلات ومعوقات وقضايا فنية، ثم الوقوف أمام دور الترجمة في تحقيق النهضة المسرحية في ثقافتنا، وبخاصة مع توافر ما يسمى باللحظة المناسبة.والجهود الفذة التي بذلها النقاد المترجمون وكيف قامت على أكتافهم هذه النهضة.

أما القسم الثاني من الدراسة "الأنموذج" فقد اهتم بالتحقق من صدق الفرضية المطروحة في القسم الأول، لذلك توقف بالتطبيق أمام نموذج البحث ليدلل من واقع النصوص وتحليلها النقدي على طبيعة العلاقة القائمة بين جهود "عبد القادر القط في الترجمة عن المسرح العالمي ورؤيته ومنهجه في نقد الفن المسرحي.

وقد أظهر هذا القسم مدى تنوع جهود القط الثقافية ووفرتها وتآزرها جميعاً في إطار منظومة فكرية ومنهجية واحدة، كما رصدت الدراسة جهود القط في ترجمة المسرح العالمي لتؤكد من زاوية أخرى أن جهود القط المتميزة والجادة والوفيرة في حقل الترجمة الأدبية ظلت قابعة في مساحة معتمة وبعيدة عن الاهتمام النقدي بعكس بقية دراساته الأدبية والنقدية الأخرى التي حظيت بالاهتمام نسبياً.كما اهتمت الدراسة بتحليل جهود القط في حقل الترجمة عن المسرح العالمي بخاصة في ضوء منهجه النقدي (التفسير الحضاري للنص) لتكشف عن طبيعة الرؤية النقدية والفكرية الحاكمة له في هذه الجهود.

وقد انطلقت الدراسة في معالجتها لهذه المسألة من مجموعة من النقاط المبدئية التي يمكن تنفيذها وتحقيقها في الدرس النقدي ليس فقط مع جهود

الدكتور القط بل مع مختلف النقاد المترجمين الذين شاركوا بوعي في الترجمة عن المسرح العالمي، بجوار جهودهم النقدية والأدبية الأخرى.وجاءت هذه النقاط على النحو التالي :

دلائل الاختيار

حيث كشفت الدراسة بالتحليل مجموع الدوافع النقدية التي وقفت وراء اختيارات القط لهؤلاء المؤلفين بخاصة كي يترجم بعض أعمالهم، ودوافع اختياراته لهذه النصوص المسرحية تحديداً كي يترجمها دون غيرها، وقد أكدت كافة اختيارات القط للنماذج المسرحية التي قام بترجمتها عن مدى توافقها ورؤيته النقدية على الرغم من تباينها الفني والتاريخي.

المقدمات النقدية

وفيها تناولت الدراسة بالتحليل المقدمات النقدية التي قدم بها القط بعض المسرحيات التي ترجمها، وقد كشفت جميع المقدمات عن درجة عالية من التوافق بين دوافع الترجمة ومنهجها من ناحية ورؤية الناقد المنهجية في تحليل وتفسير النصوص المسرحية وما تطرحه هذه النصوص من قضايا فنية وإنسانية من ناحية أخرى.وقد اختصت الدراسة مقدمة القط لمسرحية "هاملت" بوقفة مطولة حيث تحقق في هذه المقدمة كافة أبعاد منهج التفسير الحضاري، وتعد مقدمة هاملت خطاباً نقدياً متكاملاً لدور الترجمة تجاه النص الأدبي ذي الأبعاد المتعددة. كما أشارت الدراسة إلى خلو بعض المسرحيات من مثل هذه المقدمات على نحو ما جاءت ترجمة مسرحية "بريكليس"، وأكدت مدى ما يفقده النص الأدبي المترجم – وبخاصة النص المترجم من قبل ناقد – حينما يصدر بدون مثل هذه المقدمات التي تلعب دوراً مهما في التمهيد للنص وتهيئته فنياً للمتلقي في الثقافة الجديدة.

قضايا ومواقف نقدية حول ترجمة النص المسرحي

وقد تناولت الدراسة في هذا المحور أهم القضايا والمواقف النقدية والمعارك الأدبية التي أثارها القط حول ترجمة المسرح العالمي، ومدى التزامه في هذه المواقف والقضايا بأصول منهج التفسير الحضاري بوصفه منهجاً متكاملاً ارتضاه لتفسير وتقييم العمل الأدبي. وإذا كانت الدراسة قد توقفت أمام مشكلات مثل التعريب والاقتباس والتمصير، وأوضحت موقف القط النقدي من هذه الإشكاليات الفنية، فإنها خصصت الجزء الأكبر من هذا المحور لمناقشة موقفه من منهج ترجمة النص المسرحي الذي يصدر عنه بعض النقاد المترجمين ترجماتهم، وما قد ينتج من خلل في هذا المنهج ينعكس بدوره على ترجمة العمل، مما يفقد النص قيمته الفنية ويجعل ترجمته أبعد ما تكون عن الأصل. وقد تناولت الدراسة في ثناياها بعض مواقف القط النقدية التطبيقية من هذه القضية وبخاصة موقفه من منهج د.لويس عوض في ترجمته لبعض النماذج الدرامية الكلاسيكية مثل: "الضفادع" و"أجاممنون" و"حاملات القرابين". وأكدت على تباين المنهج الذي تصدر عنه ترجمة لويس عوض في مقابل منهج عبد القادر القط، وكيف انعكس هذا التباين على النص المسرحي.

الترجمة والنمط اللغوي

تأتي مناقشة قضية النمط اللغوي المستخدم في الترجمة عن المسرح العالمي بوصفها آخر النقاط التي افترضتها الدراسة لاختبار مصداقية العلاقة الديناميكية بين المنهج النقدي ونشاط الترجمة لدى الدكتور القط، وأوضحت النتائج موقف القط من هذه القضية على المستويين النظري والتطبيقي؛ فقد ناقش القط في كثير من دراساته النقدية الخلاف النقدي الدائر حول مسألة النمط اللغوي المناسب مسرحياً في حالتي التأليف والترجمة، وطالب بعدم النظر

للقضية على أنها حرب بين الفصحى والعامية وإنما يجب أن ينظر لها على أنـها مسألة فنية في المقام الأول، وعلى هذا الأساس ترك حرية استخدام النمط اللغـوي الملائم تبعاً لطبيعة الموضوع المسرحي وطبيعة الشخصيات الفنيـة والتعبـير عنـها درامياً، ولذلك أجاز القط في التأليف المسرحي استخدام اللغـة العاميـة – بجـوار الفصحى– في موضوعات بعينها قد تتوافق وهذا النمط أكثر مـن الفصحـى، بينمـا نـادى بضـرورة الالـتزام بـالفصحى في حالـة الترجمـة عـن المسـرح العـالمي وفـق الأسباب الفنية التي تتماشى ومنهجه النقدي والتي أوضحتها تفاصيل الدراسة.

ومما لاشك فيـه أن جـهود الدكتـور عبـد القـادر القط في الترجمـة عـن المسرح العالمي إلى اللغة العربية تفـرز مـن داخـل النصـوص المترجمـة كثـيراً مـن الدلائل والحيثيات التي تدلل على ذلك التوافـق والـترابط المنـهجي الوثيـق بـين منهجه النقدي التكاملي ومنهجه في الترجمة، لكننا ارتضينا هذه النقاط والأدلة فقط في هذه الدراسة على أن نقدم في دراسات تالية بعض إشكاليات فـن الترجمـة عن المسرح العالمي ومناهج الترجمة وارتباطها بالمناهج النقدية.

وبعد..فقد أكدت الدراسة عبر مجموع هـذه المحـاور والنقـاط المختلفـة مدى صدق وسلامة الفرضيات الـتي اقترحتـها سـلفاً حـول العلاقـة الديناميكيـة القوية التي تنشأ بين النظرية النقدية التي ينطلق منها ناقد مسرحي ما ومنهجه في الترجمة والنقل عن هذا الفن إلى اللغة والثقافـة العربيـة، ليـس بسـبب المادة الواحدة التي يتم التعامل معها فقط ولكـن بسـبب الإجـراءات المنهجيـة المتخـذة نحو هذه المادة وكيف تحمل ترجمة الناقد لنـص مسـرحي مـا بعضـاً مـن ملامـح رؤيته النقدية وبعض مكونات وعيـه الفـني باعتبـار أن الترجمـة عمـلاً تحليليـاً وتركيبياً للنص مثلها مثل الممارسة النقدية .

قائمة بأهم المصادر والمراجع

أولاً – المصادر

- إدوارد ألبي: الجنينة، ترجمة جلال العشري،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م.
- أريستوفان: الضفادع، ترجمة د. لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- إسخيلوس : مأساة أوريستس أو الصافحات، ترجمة د.لويس عوض، القاهرة،دار المعارف بمصر، 1968م .
- بوشكين: حكايات إيفان بلكين، مجموعة قصصية، ترجمة د.عبد القادر القط، مطابع جريدة الصباح، القاهرة، 1961م.
- تنيسي وليامز : صيف ودخان، ترجمة د.عبد القادر القط، مراجعة وتقديم عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر، القاهرة، 1961م.
- ثورنتون وايلدر: جسر سان لويس ري، ترجمة د.عبد القادر القط، مكتبة النهضة المصرية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1957م.
- جاك رتشاردسون: الابن الضال، ترجمة د.عبد القادر القط، مراجعة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر، 1962م.
- سدني هوارد: الحمي الصفراء، ترجمة حازم على فودة، مراجعة وتقديم د.عبد القادر القط،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1961م.
- فيدور دستوفيسكي: مذكرات من العالم السفلي، ترجمة زغلول فهمي،

مراجعة د.عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، 1964م.

- وليم أرشيبالد : الأبرياء، ترجمة تماضر توفيق، مراجعة حسن محمود، تقديم د.عبد القادر القط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1964م.
- وليم ساروبان: أيام حياتك، ترجمة وتقديم د. عبد القادر القط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1958م.
- وليم شكسبير:
  - رتشارد الثالث، ترجمة وتقديم د. عبد القادر القط، مراجعة الأستاذ حسن محمود والأستاذ إبراهيم خورشيد، دار المعارف بمصر، القاهرة 1959م.
  - هاملت، ترجمة وتقديم د. عبد القادر القط، مراجعة محمد اسماعيل موافي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الأعلام، الكويت، 1971م.
  - هاملت ترجمة وتقديم د.عبد القادر القط، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981م.
  - بريكليس، ترجمة د.عبد القادر القط، دار الأندلس، بيروت، لبنان 1982م.
  - هنري الثامن، ترجمة محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.
- وليم كونجريف : هذه هي الدنيا، ترجمة وتقديم إخلاص عزمي، مراجعة د.عبد القادر القط، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت .
- يوجين أونيل: الذهب، ترجمة محمد عباس الخطيب، مراجعة د. عبد القادر القط، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، 1961م.

ثانياً – المراجع العربية

- إبراهيم عبد الرحمن:
- الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، القاهرة، 1977م.
- اتجاهات النقد في الأدب العربي الحديث دراسات تطبيقية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1993م.
- دراسات عربية، مكتبة الشباب، القاهرة 1977م.
- أحمد عصام الدين : حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
- أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، مؤسسة كليوباترا، القاهرة، 1981م.
- بهاء طاهر : أبناء رفاعة الثقافة والحرية، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، أكتوبر 1993م.
- جلال العشري: المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، القاهرة، ط أولي 1971م.
- جميل نصيف التكريتي : قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1985م.
- حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة 1979م .
- حلمي بدير: الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط ثانية 1991م .
- سمير سرحان: على مقهى الحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.

- شحاده الخوري : الترجمة قديماً وحديثاً، دار المعارف، سوسة–تونس، ط.أولى 1988م.
- شكري عياد: في البدء كانت الكلمة، كتاب الهلال، القاهرة، مارس1987م.
- صالح جواد الطعمة: الشعر العربي المترجم إلى الإنجليزية، مقدمة وببليوجرافية . منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى 1993م.
- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى 1996م.
- طه حسين : مستقبل الثقافة في مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م.
- عبد الحكيم العبد : حركة الترجمة الحديثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب، القاهرة،1997م.
- عبد الحميد القط:
  - عبد القادر القط والنقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة، الطبعة الأولى 1989م.
  - عبد القادر القط ناقد ومنهج، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991م.
- عبد القادر القط:
  - المسرحية، دار النهضة العربية، لبنان، 1978م.
  - ذكريات شباب، مصر للطباعة، القاهرة 1958م .
  - في الأدب العربي الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة،1978م.

- في الأدب المصري المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، 1955م.
- قضايا ومواقف، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م.
- نصوص إنجليزية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، 1978م .
- فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، 1997.

- عبد المحسن طه بدر : التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991م.
- علي الراعي :
  - الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال، القاهرة، 1968م.
  - فن المسرحية، كتب للجميع، القاهرة 1959م.
  - "بالاشتراك" المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكويت، 1988م.
  - المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1980م.
  - فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، كتاب الهلال، القاهرة 1971م.
- على شلش: المجلات الأدبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1988م.
- فاروق عبد القادر:
  - ازدهار وسقوط المسرح المصري، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ط أولى 1979 م.
  - نافذة على مسرح الغرب المعاصر، دراسات وتجارب، دار الفكر

للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى 1987م.

- فوزي عطية محمد: علم الترجمة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ت.
- كمال عمران وآخرون : الترجمة ونظرياتها، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1989.
- لطيفة الزيات: حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة
- محمد عبد الله الشفقي: في المسرح، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط أولى 1966م.
- محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، 1997م .
- محمد غنيمي هلال:
  - قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
  - النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- محمد محمود عبد الرازق: عبد القادر القط " المحيط الهادي "، الكتاب التذكاري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997م.
- محمد مدني:
  - اتجاهات نقد الأدب المسرحي في مصر، في الفترة من 1952إلى 1967م. دار أنوس للطباعة والنشر والتوزيع، المنيا، 1997.
  - الخطاب النقدي المعاصر، دار أنوس للطباعة والنشر والتوزيع، المنيا، 1997م.
- محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ثالثة، 1980م.
- نجيب العقيقي: من الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1975م.
- يحيى حقي: خطوات في النقد، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط أولى.

ثالثاً – المراجع المترجمة

- جورج تومسون : إسخيلوس وأثينا، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما، ترجمة د. صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975م.
- يوجين أ. نايدا : نحو علم الترجمة، ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية، بغداد 1976م.

رابعاً – المراجع الأجنبية

- **George Steiner: After Babel, London, Oxford University Press, 1975.**
- **Ghazi Algosaibi: From the Orient and the Desert . Routledge & Kegan Paul, London . 1977.**
- **John Gassner and Edward Quinn: The Readers Encyclopedia of World Drama. Thomas Y. Company, New York 1969.**
- **Robert Bly: The Eight Stages of Translation, Boston, Rowan Tree press, 1983.**
- **Susan Bassnett - McGuire: Translation Studies, Methuen,**

London / New York, 1980.

- **Theodore Savory: The Art of Translation, Jonathen Cape, 1968.**

خامساً – الدوريات

أ- الدوريات العربية

- " مجلة الوحدة، الرباط، العدد 62/61، نوفمبر 1989م.
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية، القاهرة، العدد الأول، شتاء 1981م.
- المسرح القومي، اليوبيل الفضي 1935–1960م.وزارة الثقافة،القاهرة 1960م . "كتاب غير دوري".
- مجلة الثقافة، القاهرة، العدد 28، يناير 1976م . أغسطس 1982م.
- مجلة الشهر، القاهرة، سبتمبر 1958م. يونية 1960م.
- مجلة المسرح، القاهرة، ديسمبر 1967م. سبتمبر 1968م.
- مجلة روزاليوسف، القاهرة، أول أغسطس 1966م.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع يناير 1989م.

ب- الدوريات الأجنبية

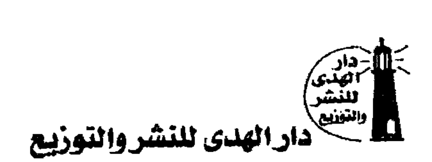
New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies. Number 1, summer 1986. (Literary Translation and Literary System).

المحتوى

النقد وترجمة النص المسرحي

إذا كان الناقد الأدبى ينطلق فى تحليله للنصوص الأدبية من رؤية جمالية وموضوعية تفسر له معطيات النص الذى يتعرض له ، وتمكنه من تحليل مكونات الخطاب فيه ، وفقاً للجنس الأدبى الذى ينتمى إليه هذا النص ، فإن الترجمة الأدبية هى الأخرى نشاط فنى ثقافى معرفى لا يبتعد كثيراً عن منظومة النقد لا سيما حين يمارسها الناقد ذاته ، لأنها عندئذ لا تتم بمعزل عن مجموع مكونات الوعى الأدبى والذوق الفنى لهذا الناقد ، ولا تنفصل كثيراً عن الرؤية النقدية التى يتبناها ، او النظرية التى يوسس عليها نقده...

فى ضوء هذه الفرضية تنقب الدراسة فى بعض جوانب العلاقة القائمة بين حقلى النقد الأدبى والترجمة الأدبية ، وهى علاقة مربكة ومتداخلة الوشائج ، حيث تتجاذبها اطراف فنية ومنهجية ومعرفية عدة ، ودائماً ما تتناثر اواصرها بدرجات متباينة بين الذاتية والموضوعية. وقد تدور هذه العلاقة فـ... ـله ومتنازع عليها من حيث الطبيعة والوظيفة ، فا... كان فى المادة الأولية التى يتعاملان معها وهى ... ـا يختلفان ظاهريا فى شكل هذا التعامل. إلا ان ... إف الظاهرى لا ينفى قط الروابط المنهجية التى ... ـع بين هذين النشاطين عند تحققهما عن طريق ... بنه هو الناقد / المترجم.



دار الهدى للنشر والتوزيع